LA PITTURA BIZANTINA

PAOLO MURATOFF

# LA PITTURA BIZANTINA

CON 256 RIPRODUZIONI IN FOTOTIPIA

CASA EDITRICE D'ARTE "VALORI PLASTICI" - ROMA

*Mi è gratissimo obbligo esprimere la mia riconoscenza profonda agli esimii studiosi nonchè agli Istituti, senza il cortese concorso dei quali non mi sarebbe stato possibile condurre a compimento il presente lavoro. Anzitutto mi è stata preziosa l'assistenza della Ecole des Hautes Etudes (Parigi) fondata e con tanto lustro diretta dal Sig. Gabriel Millet; e così pure della Biblioteca Hertziana (Roma) cui sta a capo il Sig. Steinmann. Ragguagli di singolare importanza mi ha fornito il prof. N. L. Okunev (Praga). Contributi di grande valore per l'illustrazione del libro devo alla gentilezza del prof. Toesca (Roma), del Sig. Van Marle (Perugia), del Barone Grüneisen (Parigi), del prof. Sergio Ortolani (Napoli). Nè vada dimenticato il profitto che ho avuto dalle conversazioni con gli amici Bernhard Berenson e Roberto Longhi ai quali mi sia concesso di esprimere qui la mia gratitudine.*

PAOLO MURATOFF

## I

Allo stato attuale degli studi è difficile scrivere una storia della pittura bizantina. Le nostre idee in merito a questa grande arte ed al millenario suo svolgimento non debbono avere altro fondamento che le nozioni sicure di cui ci è dato disporre. Ora tali nozioni sono assai incomplete e del tutto fortuite, tanto incomplete e tanto fortuite che non possiamo neanche renderci conto di quanto sono frammentarie e di quanto i capricci del caso hanno contribuito per procurarcele.

Un'arte si conosce unicamente dai suoi monumenti. Ma i monumenti finora noti della pittura bizantina non riescono per numero e qualità a renderci evidente un ordine organico, sia nel senso della successione di epoche, sia in quello di una ripartizione regionale, sia, infine, in quello di una gerarchia dei valori artistici.

Sono soltanto ruderi di un mondo distrutto dopo dieci secoli di rigogliosa esistenza; vestigia disperse, quali le deleterie forze del tempo e delle catastrofi storiche hanno risparmiate con ironico arbitrio sul loro irruente cammino.

Non vi è quindi da stupirsi se finora la storia della pittura bizantina è stata più che altro una *teoria* intorno all'arte della pittura a Bisanzio, e se tale teoria è stata ripetutamente rimaneggiata secondo i successivi « punti di vista » che suggeriva un dato complesso di monumenti sopravissuti. Il quale complesso a sua volta si avverava mutevole per causa di nuove scoperte ogni volta che l'indagine scientifica si estendeva a territorii prima inesplorati e l'attenzione degli storici si rivolgeva ad una provincia nuova del mondo bizantino. Nel

corso degli ultimi trent'anni si è immensamente esteso il territorio esplorato e si è moltiplicato più volte il numero dei monumenti conosciuti. Furono conseguenza naturale e diretta di tale fatto le discussioni vivaci ed in sostanza feconde che divamparono attorno alla « questione bizantina ». La teorica definizione dell'arte di Bisanzio è diventata un campo sperimentale per molteplici, brillantissime, se pur talvolta effimere costruzioni. Né vi è ragione per asserire che questo periodo di vaste ipotesi e di animate polemiche sia terminato. Ogni anno s'accresce il patrimonio di monumenti in cui rivive Bisanzio, ogni anno le nostre nozioni su questa civiltà si fanno più estese e più profonde. Finchè continuerà tale progresso, rimarrà viva la teoria dell'arte bizantina, si perpetuerà cioè quella quasi tempestosa ricerca della verità che, da un trentennio in qua, rende questo campo di studii così attraente per gli scienziati che non schivano gli ardimenti.

Quanto sia diversa la posizione in cui oggi si trova lo storico della pittura bizantina da quella imposta ai suoi non lontani predecessori, lo si può ben vedere nel fatto che tra il 1870 ed il 1880 N. P. Kondakov s'accingeva alla poderosa sua opera « Storia dell'arte bizantina in base alle miniature dei manoscritti ». Oggi un'indagine siffatta avrebbe senso come compito ausiliare, sarebbe di utilità solo indiretta per meglio illustrare i monumenti a noi noti della pittura monumentale o da cavalletto. Ma ai tempi di N. P. Kondakov era sì limitato il numero di monumenti noti appartenenti a queste più importanti categorie dell'arte pittorica, che gli fu giocoforza *indovinare* le creazioni dei pittori bizantini durante mille anni a traverso il loro riflesso in un'arte diversa, quella degli alluminatori che hanno seguito vie di sviluppo talvolta forse parallele a quelle della grande arte, ma essenzialmente determinate da proprie peculiari esigenze. Perciò oggi seguire le orme di N. P. Kondakov sarebbe un procedimento non meno strano che pretendere di studiare la pittura del Trecento e del Quattrocento in Italia unicamente sui manoscritti miniati di quei secoli.

Sullo scorcio del secolo passato l'orizzonte degli studiosi s'allargò notevolmente in seguito al modo nuovo in cui venne posto

il problema delle origini dell'arte bizantina. L'opera di D. W. Ainalov sulle « origini ellenistiche » dell'arte bizantina e l'« Orient oder Rom » dello Strzygowski che tanto clamore suscitò a suo tempo, aprirono vaste prospettive, fuori delle quali non sarebbe stato pensabile un avvicinamento a soluzioni esatte. Vennero incluse una dopo l'altra nella cerchia delle indagini molte regioni dove la « cristianità orientale » è succeduta all'« Oriente ellenizzato »: la Siria e la Palestina, la Mesopotamia, l'Anatolia, l'Armenia, l'Egitto, l'Africa fino alla Mauritania. In particolar modo Josef Strzygowski, compiendo ripetuti viaggi d'esplorazione, diede prova di un'ammirevole spirito d'iniziativa nel conquistare terre fino allora quasi ignote alla storia dell'arte.

D'altra parte, durante il primo quarto del secolo corrente, molto è stato fatto per porre in luce la fase conclusiva dell'arte bizantina cioè quella tarda epoca, che i bizantinisti pressochè ignoravano quando N. P. Kondakov stava lavorando alla sua « Storia ». Si tratta dei secoli in cui più intensamente s'attuava la missione civilizzatrice di Bisanzio fra i popoli slavi che essa aveva convertito al cristianesimo, assuefacendoli al rito della ortodossia orientale. Nulla di inaspettato vi è perciò nel fatto che numerosi ed importantissimi monumenti della civiltà bizantina, quale fiorì sotto i Comneni e poi sotto i Paleologhi, siano stati rinvenuti in Macedonia, in Bulgaria, in Serbia, in Russia ed in Georgia. Se si aggiungano a ciò gli studii notevolmente allargati e condotti con maggiore rigore durante l'ultimo quarto di secolo nel campo dell'arte medioevale in Italia, le cui connessioni ininterrotte con Bisanzio sempre meglio emergono, e si tenga conto della più attenta valutazione dei molteplici influssi che in varie epoche Bisanzio esercitò sull'arte di tutto l'Occidente cristiano, ci risulterà evidente la grande ricchezza della nuova materia offertasi all'indagine storica ed artistica. A tal punto è cresciuta la documentazione dell'arte bizantina, e in particolare della pittura, che i frutti di ricerche specialissime hanno potuto essere raccolti nelle sintetiche esposizioni delle opere giustamente apprezzate del Diehl, del Millet, del Dalton e del Wulff.

Eppure, come sopra dicemmo, la storia dell'arte bizantina e sopratutto quella della pittura bizantina *non si trova tracciata* nella successione dei monumenti a noi pervenuti. Lo studioso più circospetto e più severo deve tutt'ora imporsi come limite alle sue ricerche un semplice commentario sulla evidenza irrecusabile dei pochi accertamenti storici.

Non esiste quel logico sistema che dalle cose stesse dovrebbe scaturire; lo storico è forzato di crearlo preventivamente, se vuole fondare un giudizio sistematico sugli elementi di fatto i quali sono ancora troppo fortuiti, frammentari e talvolta anche contradditorii.

Nell'intento di attenersi il più strettamente possibile alla realtà verificata, egli edificherà un sistema storico capace di abbracciare tutti i monumenti noti in un dato momento. Ma sempre dovrà aspettarsi l'eventualità che nuove scoperte non si lascino ordinare negli schemi da lui tracciati. Gli conviene quindi tenersi pronto a rivedere ed a modificare il disegno di un'evoluzione quale gli viene suggerita dalla documentazione finora posseduta. Tali ricostruzioni si compiono e tutt'ora ed a lungo si compieranno sotto i nostri occhi. Per tale ragione ci appare dubbia l'attuabilità di una *storia* della pittura bizantina ed ogni nuovo lavoro in questo campo per ora non può dare nulla di più che una nuova *teoria*.

Mentre nel corso degli ultimi due o tre decenni si è notevolmente allargata ed approfondita la nostra conoscenza di tutto quel che riguarda l'espansione dell'arte bizantina verso Oriente e verso Occidente, nel Settentrione e nel Mezzogiorno, ci è nota invece ancora solo una frazione infima della produzione artistica che adornava Bisanzio stessa, la fastuosa metropoli di tutta questa civiltà splendida e pertinace; la « città regia » come la denominarono gli Slavi, la *città* (Fu-lin) per antonomasia, come dicevano nell'estremo Oriente, quasi fosse l'unica nel mondo.

Giustamente B. Berenson in un suo saggio paragonava i giudizi nostri intorno alla pittura bizantina a quelli che potrebbe enunciare sulla pittura nell' Ottocento un uomo che non avesse mai veduto Parigi né conosciuto nulla delle opere

di Delacroix, di Courbet, di Manet, di Cézanne e fosse costretto ad immaginarsele in base agli artisti loro scolari o imitatori o semplicemente contemporanei di Germania, d'Italia, di Russia. Finchè non ci sarà dato di vedere i capolavori creati dai pittori di Costantinopoli tra il VI ed il XIII secolo sarebbe illusione voler formulare un giudizio in base a quello che ci presentano le opere dei maestri bizantini vissuti in terra italiana o a Kiev, a Vladimir e a Novgorod.

Dalla tradizione letteraria conosciamo per quanto assai incompletamente, l'esistenza di grandiosi cicli di affreschi o di composizioni in mosaico, esistenti a Costantinopoli, che sono irremissibilmente perduti per noi, ma che senza dubbio ebbero un'importanza decisiva nella storia dell'arte bizantina. Per ora ciò serve solo a farci edotti di certe lacune importantissime nelle nozioni a noi accessibili : a cominciare dai mosaici di S. Sofia, che siamo ridotti a rappresentarci con l'aiuto di descrizioni e di schizzi eseguiti a caso da persone senza speciale competenza, circa un secolo fa, in occasione di certi lavori di riparazione intrapresi nella grande chiesa sconsacrata. Né i ragguagli del Heisenberg possono sostituirci quel che avremmo ricavato da una visione diretta dei mosaici, pure risalenti al VI secolo, che ornavano l'altro famosissimo santuario della città imperiale: la chiesa dei SS. Apostoli.

Così ancora le nostre supposizioni sulla magnifica fioritura delle arti sotto i Porfirogeneti della dinastia macedone rimangono astrattamente letterarie, giacchè nulla rimane della Chiesa Nuova (Nea) fondata da Basilio I nell'881 e da suo nipote Costantino celebrata come la più fulgida meraviglia del secolo.

« L'oro, l'argento, i mosaici, i marmi smaglianti rivestivano le volte e le pareti della navata... Sul pavimento un magnifico *opus sectile* offriva agli sguardi figure di animali strani, di piante stilizzate e tutta la fantasiosa varietà d'ornamenti che l'Oriente sa distendere sui suoi tappeti più belli. Cinque cupole profonde, sfolgoranti per la rutilanza dei mosaici su sfondo d'oro, dominavano questo complesso d'incredibile fastosità ». (G. Schlumberger, *Nicéphore Phocas*).

E che dire della Peribleptos nella quale il basileus Roma-

no Argiro durante tutto il regno (1028-1034) profuse il suo dispendioso fervore ? Oppure della chiesa dei santi Anargiri (Cosma e Damiano) che Michele IV, bigotto per demenza e gravi rimorsi, (1034-1041) seppe « rendere tutta scintillante di mosaici aurei, facendo ornare ogni spazio disponibile con imagini dipinte in modo da parere viventi, ». E ancora del Pantocrator, ove vollero avere le loro sepolture gli imperatori di casa Comnena. E poi di diecine, di centinaia d'altre chiese e cappelle, e di chiostri di cui s'inorgogliva la « città da Cristo custodita » e dei quali molti sono stati rasi al suolo, ma qualcuno cela forse all'indifferenza del mondo i vestigi di un grandioso passato sotto il lugubre intonaco di una moschea turca. Tragico invero è il destino di questa civiltà : fu l'espressione d'un ordine radicato nella tradizione con una stabilità ed una « coscienza conservatrice » quali raramente ha saputo raggiungere l'umanità ; ed ecco che il patrimonio suo, trasmesso e difeso con sublime tenacia per tante generazioni, è divenuto preda di un popolo incapace in modo assoluto di ogni comprensione e riverenza per questa eredità brutalmente carpita.

Quale valore avrebbe per noi la conoscenza sia pure di una centesima parte dei monumenti che un tempo riempivano le chiese di Costantinopoli, lo si intuisce facilmente, constatando l'importanza immensa che per il progresso degli studi bizantini ha avuto ogni scoperta di opere, il cui livello artistico s'avvicina a quello della metropoli. I frammenti di mosaici nelle chiese di Tessalonica hanno suscitato l'entusiasmo degli studiosi perchè vi si palesò una maestria nell'esecuzione, che le opere analoghe fino allora note non lasciavano sospettare. Il monastero di Dafni è in sostanza un monumento provinciale ; ma l'Attica per situazione ed affinità di popolo non dista molto da Costantinopoli ; perciò i mosaici di questo santuario cristiano presso Eleusi acquistano un posto di primissimo rango fra i monumenti bizantini; sebbene non sia improbabile che alquanto più modesto dovesse apparire il loro posto nel quadro delle creazioni artistiche che accrescevano lo splendore di Costantinopoli in quello stesso secolo (XI-XII). E' bastata la rivelazione dei mosaici, salvatisi per miracolo nella chiesa della Chora

(trasformato in Kahrie Giami) a Costantinopoli, perchè immediatamente una vera rivoluzione avvenisse nelle idee correnti sulla pittura bizantina della tarda epoca.

Ma c'è ben altro da considerare. Le chiese della Macedonia dell'Italia, del Caucaso, della Russia possono suggerirci un' idea più o meno esatta delle chiese che si edificarono a Costantinopoli. Invece nulla sussiste che ci possa servire di guida nella valutazione degli incalcolabili tesori d'arte, profusi ad ornamento del Sacro Palazzo e delle case patrizie a Bisanzio.

Immaginiamo per un momento che la nostra conoscenza dell'arte italiana nel Trecento e nel Quattrocento si limitasse a quel che ne conservano le chiese. Supponiamo che nulla ci fosse pervenuto degli affreschi nei palazzi e castelli, nè dei loro adobbi, compresi i quadri, gli arazzi, ecc. Vero è che nel mondo bizantino alquanto diversa era la proporzione fra arte « profana » ed arte « sacra »: la mentalità ed i costumi dello Oriente comportavano una più accentuata preponderanza dell'elemento « ecclesiastico » in ogni operosità artistica. Nondimeno la pittura « laica » è stata sempre coltivata ad uso della corte imperiale e dell'aristocrazia affinata nel lusso. I brevi, ma precisi accenni degli storici menzionano un numero rilevante di grandiosi affreschi che per soggetto avevano la celebrazione di avvenimenti guerreschi ed aulici.

Giustiniano fece adornare il palazzo di mosaici raffiguranti i suoi trionfi sui Vandali e sui Goti. Scene di battaglia e ritratti della famiglia imperiale coprivano le pareti nelle sale del Kenurghion, il nuovo palazzo che Basilio I aveva eretto con fasto ambizioso per affermare i destini della nuova dinastia macedone.

Sembra che il trionfo dell'aristocrazia e la rinascenza della coltura classica sotto i Comneni abbiano dato un impulso notevole alla pittura laica. Manuele Comneno nella sua regia alle Blacherne profuse affreschi e mosaici con figurazioni desunte dalla storia e dall'attualità. Suo cugino Andronico, avendo usurpato il trono, volle veder perpetuata sulle mura dei suoi appartamenti tutta la strabiliante e tempestosa sua carriera d'avventuriero: gli episodi delle campagne, le caccie, la fuga dalla prigione, gli incontri con i barbari nelle steppe

e con i cavalieri latini in Terra Santa. A questi gusti della più prode dinastia che abbia avuto Bisanzio si conformavano pure alti dignitari e condottieri nei loro palazzi a Costantinopoli come nelle ville che possedevano sulla marina della Propontide, alle Acque Dolci d'Europa e d'Asia. Ch. Diehl cita un passo suggestivo del cronografo Giovanni Cinnamo, che riferisce di un nipote dell'imperatore Manuele, in procinto di ornare la sua casa con affreschi: « non avere egli voluto raffigurarvi né gli episodi della mitologia ellenica, né le gesta del basileus, come suolsi fare da personaggi altolocati e neppure i fatti a lui stesso occorsi in guerra o alla caccia »... Questo testo dà una preziosa indicazione sul carattere profano delle pitture murali generalmente adottate per un palazzo bizantino del XII secolo. Tanto più enorme e presumibilmente irreparabile ci appare la lacuna nelle nostre nozioni in merito alla pittura bizantina, non esistendo più neppur una di queste composizioni di contenuto profano. La scomparsa dei palazzi costantinopolitani ci fa deplorare la perdita non solo di una *quantità* grande di capolavori. Per essa si è sottratto alla nostra indagine un intero ramo della pittura bizantina in cui si svolgevano con vitale autonomia qualità specifiche a noi ignote. Rimangono quindi ignote pure la correlazione fra questa pittura « profana » e quella « ecclesiastica » che sola siamo in grado di studiare ; e degli influssi esercitati dalla prima sulla seconda possiamo presumere, solo per indizii, che in certe epoche essi furono di decisiva importanza.

Si vorrebbe nutrire la speranza che un radicale mutamento potesse avvenire nella vita intellettuale dello Stato che tuttora domina le rive del Bosforo, sicché venisse facilitato il lavoro dei bizantinisti in questo territorio che rimane e certo rimarrà essenzialissimo per l'oggetto dei loro studii. Nella parte di questi studii dedicata in anni recenti alla storia dell'arte, si notava un innegabile squilibrio delle indagini nel senso che troppo prevaleva l'interessamento per l'epoca delle origini ; ricercando le quali l'occhio dello storico s'allontanava dalla metropoli imperiale per spaziare sulla Siria, la Mesopotamia, l'Armenia. Ma ultimamente e anzitutto mercè l'opera di stu-

diosi francesi, l'equilibrio è stato alquanto ristabilito a favore dell' ultimo periodo di fioritura bizantina. Attratta verso il secolo XIV, l'attenzione degli storici ha posto in evidenza l'importanza che hanno gli affreschi di Mistra e delle chiese sul monte Athos, nonchè quelli delle contemporanee chiese in Jugoslavia ed in Russia. Seguirono scoperte d'alto interesse fatte in Russia di pitture murali e di icone risalenti al XII secolo. Ora assistiamo a fruttuosissime ricerche per appurare le origini del caratteristico stile bizantino del Trecento, e connetterlo organicamente con l'epoca precedente (XII e XIII secolo); Bisanzio dei Paleologhi trova la sua genesi e la sua spiegazione nella Bisanzio dei Comneni. Allo stesso tempo il cerchio dell'indagine si restringe attorno a Costantinopoli. La Bulgaria e la Macedonia sono sospinte verso la piena luce del proscenio, ed è naturale che sia così, data la loro vicinanza alla capitale. I lavori dello scienzato bulgaro A. Grabar sulle chiese di Bojana e di Tirnovo (XIII sec.) e quelli dello scienziato russo N. Okunev sul monastero di Nerez (anno 1164) e su una serie di altre chiese entro il territorio attualmente incluso nel Regno S. H. S., costituiscono un contributo di grande valore alla storia di Bisanzio.

Quando saranno pubblicati gli studii di archeologhi bulgari, serbi e russi che attualmente esplorano le regioni balcaniche, dovrà senza dubbio modificarsi il nostro modo di interpretare l'epoca dei Comneni e conseguentemente quella dei primi Paleologhi, non essendo probabile che il complesso problema abbia potuto venire penetrato dagli storici che di tutta questa fase d'artistica esuberanza conobbero solo i mosaici della Chora (Kahrie Giami). Purtroppo non vi è molta speranza che in questi territori dei giovani stati slavi, divenuti solo dopo la guerra campo di studii archeologici bene avviati, possano venire alla luce monumenti della pittura bizantina riferentisi ad un periodo più remoto e storicamente importantissimo: quello che abbraccia l'apogeo dell'imperiale potenza e della floridezza di Bisanzio, dalla fine del nono secolo alla metà del l'undicesimo. In quest'èra dei Porfirogeneti massimamente risplendette e soverchiò ogni altra regione la grande metropoli,

l'emporio mondiale sul Corno d'oro, e soltanto nuove scoperte artistiche entro la cinta delle mura teodosiano-eraclee o nelle immediate adiacenze, lungo i litorali d'Europa e d'Asia, potrebbero fare la luce su questi cento e cinquanta anni. Senza alcun dubbio tali scoperte avverranno; non è che una questione di tempo. Tuttavia, pur avendo fede nella loro futura attuazione, dobbiamo attenerci alla rassegnata ipotesi che saranno « frammenti di frammenti » offerti allo sforzo sintetico dello studioso in una combinazione capricciosa e raccapricciante, preordinata da ciechi destini. Dopo le peripezie catastrofiche subite dalla « seconda Roma » ed anche da Crisopoli, Calcedonia, Nicea, Nicomedia e da altre un tempo sì gloriose città che le facevano corona, non sarebbe savio illudersi che l'acume, sia quanto si voglia alacre e fortunato, di un archeologo possa mai risuscitare l'immagine completa di questo incomparabile focolaio d'urbanesimo raffinato e d'arte sublime. Le vaste regioni dell'Oriente ci fanno conoscere solo l'epoca iniziale di questa civiltà e di quest'arte cristiana, orientale, ellenistica ; i paesi slavi ce ne rivelano, viceversa, gli ultimi bagliori ; mentre Costantinopoli e quindi tutta l'epoca di maturità si sottraggono ancora all'indagine sistematica. In tali condizioni acquistano un'importanza particolare ed estremamente grande i monumenti bizantini, o permeati da influssi bizantini, che si sono conservati sul suolo d'Italia.

L'Italia finora è l'unico paese nel quale tutte le epoche di Bisanzio siano rappresentate o da opere di artefici bizantini, o da opere indigene ma con assoluta evidenza ispiratesi a modelli bizantini. Soltanto in Italia troveremo una serie ininterrotta di monumenti che si scaglionano dall'epoca delle origini, cioè dal IV secolo, fino alla estrema fioritura del Trecento. Soltanto qui si svolge dinanzi ai nostri occhi il disegno completo della sua vita millenaria. Certo non è un quadro esauriente né in tutte le sue fasi ugualmente espressivo ; il fatto è però che nessun altro paese ce ne offre uno altrettanto completo.

Si potrebbe considerare futile la discussione sulla parte che dei mosaici e degli affreschi bizantini in Italia convenga attribuire ai « magistri de Graecia ducti » (come si esprime una

cronaca del Mille) e su quella eseguita da italiani che più o meno integralmente s'inseriscono nella « scuola di Bisanzio ».

Allorchè un simile problema venne posto a proposito degli affreschi e dei mosaici dell'xi, del xii e persino del xiv secolo ritrovati in Russia, era ovvio supporre una prevalenza di artisti immigrati, prendendo in considerazione la « verginità » della Russia medioevale in fatto di coltura. Per l'Italia tale argomento non può valere; e la comunanza delle stesse tradizioni elleniche (nella Magna Grecia) ed ellenistiche avvalora piuttosto l'ipotesi di una conservazione ininterrotta delle maestranze locali ad un livello efficiente d'abilità e di stile.

Non solo tutti i mosaici e gli affreschi che definiremo « bizantineggianti », ma pure molti monumenti schiettamente bizantini di Ravenna, di Roma, di Venezia, furono assai probabilmente opera di artefici per nascita italiani. Il che peraltro nulla muta nella sostanza della cosa: giacchè gli artisti italiani in questi casi si conformarono a tutte le norme espressive del sistema artistico foggiatosi a Bisanzio, e gli affreschi ed i mosaici da loro lavorati rimangono « pittura bizantina ».

All'epoca dei suoi inizii l'arte bizantina in Italia dovette vincere le tradizioni locali dell'arte imperiale ellenistico-romana. Nell'epoca del dominio longobardo e franco (non mai esteso a tutta la penisola) il bizantinismo continuò ad essere interpretato senza quel fermento vivificante di energie fresche, barbare che straripavano nei paesi occidentali, ma che nell'Oriente, asservito all'Islam, più non potevano manifestarsi. Più tardi, nei secoli xi e xii, l'Italia in una maniera tutta sua e che non ha analogie altrove, combinò le invenzioni dei maestri bizantini con quelle in cui s'affermava la novità dell'arte romanica. Nella seconda metà del Dugento un nuovo afflusso di motivi artistici da Bisanzio fu fecondissimo per la nascita dell'arte italiana; ed il genio originale di questa trionfa appunto pel fatto che, germogliata nel momento dell'incontro tra l'arte di Bisanzio e quella gotica, riuscì a crescere non come ramo dell'una o del l'altra di queste grandi scuole, ma quale ceppo poderoso, fin dall'inizio perfuso di vitalità nazionale, e slanciato verso i fastigi incomparabili del Rinascimento.

In tutte queste tappe importanti l'arte bizantina in terra italiana si scontrava, s' intrecciava, rivaleggiava con forme ed ispirazioni originate da altri sistemi d' espressione artistica.

Simile fenomeno, come ben s'intende, non poteva aver luogo nei paesi slavi ai quali mancavano precedenti d'antica civiltà, nè nell'Oriente che non conobbe l'afflusso di « fresca barbarie », caratteristico per l'Occidente. In Jugoslavia ed in Russia, in Armenia e nella Georgia, in Siria e Cappadocia l'arte bizantina, penetrata in periodi differenti, d'un colpo conquistava una posizione dominante ed esclusiva. Persino nei casi (come sembra risaltare da quello dell'architettura armena), ove l'ascendente bizantino incontrava forme indigene abbastanza sviluppate, queste venivano assorbite, « snazionalizzate », e per il tramite di Costantinopoli messe in circolazione quali elementi dell'arte dell'Impero, sicchè spesso nella rielaborazione metropolitana tornavano alle stesse provincie che ne avevano fornito il primo modello.

Soltanto in Italia vediamo l'arte bizantina in recisa concorrenza e talvolta in contrasto con tendenze artistiche affatto diverse. E se tale circostanza è stata causa di disarmonie e di conglomerati ibridi come i mosaici di San Marco (a proposito dei quali fra le innumerevoli opinioni espresse dagli storici non se ne possono trovare due che concordino), in compenso nessuna altra regione come l'Italia ci aiuta ad intuire così chiaramente le caratteristiche peculiari dell'arte bizantina, specie per l'antitesi con le creazioni d'altre arti, che le stanno in immediato contatto. Solo in Italia, e senza uscire dalle mura di Ravenna, si può su esempii bellissimi seguire il trapasso dalla pittura ellenistico-romana a quella bizantina. Solo in Italia la pittura romanica dei Benedettini affianca quella bizantina sulle mura di Sant'Angelo in Formis. Solo in Italia si possono contemplare proprio accanto ai primi pittori del Rinascimento : Cavallini, Duccio e Giotto, i bagliori misteriosamente ravvivati dall'ellenismo, di cui s'irradiò il tramonto di Bisanzio.

## II

Ogni anno, recando nuove scoperte, ci rende meglio persuasi dell'importanza preponderante che conviene attribuire a Bisanzio medesima nella storia dell'arte bizantina. Quando l'Impero è già alla vigilia dell'estremo sfacelo, l'arte di Costantinopoli mantiene tale vitalità, che i suoi motivi e le sue forme, trapiantati in terra italiana dai navigatori di Venezia Pisa Genova, vi impregnano l'arte nazionale, la quale sta nascendo con efficenza non inferiore a quella di cui può farsi vanto il gotico di Francia, allora nel suo apogeo. E nonostante questi fatti certi, ancora oggi sussiste qualche velleità di negare l'unità di quel che si chiamerebbe arte bizantina, di rifiutare a Bisanzio il diritto di estendere il suo nome alla produzione artistica dell'Oriente cristiano durante il Medio Evo. Per quanto assurda sembri questa pretesa, c' è ancora chi chiede agli storici dell'arte bizantina la prova materiale dell'esistenza di quest'arte così bene individuabile.

La ragione si può ricercare, per un verso, nell'imbarazzo degli storici dinanzi al fenomeno dell'espansione smisurata raggiunta dall'arte di Bisanzio. Espandendosi in territorii così lontani l'un dall'altro, dal Caspio all'Atlantico, dai laghi finnici alle cataratte del Nilo, superando le peculiarità di climi, paesaggi, configurazioni del suolo tanto diversi, accomunando nell'espressione artistica sì numerose genti, eterogenee per l'idioma, per i precedenti storici e persino per razza, quest'arte non poteva naturalmente sottrarsi a trasformazioni che significavano più che altro adattamento a condizioni di luogo e di tempo, di costumi e di mentalità. Non poteva esimersi dall'esprimere in una certa misura le caratteristiche vitali e spirituali delle singole nazioni, interamente o solo parzialmente attratte nell'orbita della civiltà bizantina.

Ma Bisanzio è perita, mentre questi popoli sono sopravissuti. Taluni di essi sono divenuti vere nazioni, hanno creato ciascuno

una propria coltura nazionale. Risalendo alle memorie ed ai monumenti del loro passato, queste nazioni vi hanno riconosciuta la grande ombra di Bisanzio. Ma l'orgoglio patriottico ha suggerito di attribuire anche alle creazioni di questa una leggendaria originalità. Così prese consistenza la negazione dell' egemonia bizantina entro il campo dell'arte nelle costruzioni storiche di Russi, Bulgari, Armeni, Serbi e persino di Georgiani e di Romeni. L'Italia per affermare l'originalità e la potenza del suo genio creatore non aveva in verità bisogno di ricorrere a tali speciose eliminazioni ; eppure anche qui si è fatto strada il desiderio di ridurre a zero, anzi a valore negativo la parte di Bisanzio. Di simile tendenza non sono pienamente scevri opere recenti e capitali come quelle del Venturi e del Van Marle, a prescindere da certe monografie nelle quali si pretenderebbe di sottrarre al dominio di Bisanzio nientemeno che i mosaici di Ravenna. Per fortuna, l'eccellente, nuovissimo lavoro del Toesca corregge nettamente queste deviazioni della prospettiva storica.

Un'altra circostanza che ha contribuito all' ingiustizia storica ai danni di Bisanzio, è stata l'attenzione fissata durante gli ultimi decenni sull'epoca delle origini, che è appena il preambolo del millennio bizantino. In questo campo molto si è progredito in confronto alle nozioni su cui si basavano gli storici durante il secolo decimonono. Si può, ad esempio, considerare provata in modo definitivo la funzione del tutto preminente dell'Oriente ellenistico, in cui non solo sono nate le forme dell'arte bizantina, ma per il tramite del quale furono ereditate da questa anche molte tradizioni dell'antico Oriente, aramaico, iranico, egiziano, ittita. Si può mettere fuori dubbio il fatto che nel periodo iniziale l'arte bizantina ha preso corpo a Roma, ad Alessandria, ad Antiochia, piuttosto che a Costantinopoli, e che i suoi elementi s'affermarono prima in Siria, in Palestina, in Anatolia ed in Italia che nella regione del Bosforo.

La città di Bisanzio non è stata la culla dell'arte bizantina. Ma allora perchè conferire il suo nome a un'arte che è sorta lontano dalle sue mura, e non sarebbe forse più giusto usare, come fa il Dalton nel più recente suo libro, il termine di « Arte

dell'Oriente cristiano »? Ma gli storici che avevano dedicato i loro sforzi più fruttuosi alla delucidazione delle origini bizantine, non resistettero alla naturale tentazione di estendere gli stessi metodi ed i medesimi punti di vista anche alle fasi ulteriori dell'evoluzione bizantina. Se Costantinopoli nel IV e nel V secolo altro non è stata che il serbatoio in cui confluivano le invenzioni scaturite in diverse regioni dell'estesissimo Impero, perchè lo stesso fenomeno non avrebbe continuato a riprodursi nei secoli successivi? E così vediamo lo Strzygowski propenso ad interpretare lo sviluppo dell'architettura bizantina dal VI al IX secolo come una semplice traslazione a Costantinopoli di forme create nell'Asia Minore e particolarmente in Armenia. Vista da questo punto la storia artistica di Bisanzio si presenta quasi in uno stato di nascita perpetua.

Ci si lasciò a tal punto sedurre dalla teoria che nell'Oriente vede la fonte d'ogni creazione, che molti fatti i quali assai semplicemente si spiegherebbero entro l'ambito della vita e dello sviluppo di Bisanzio, vennero interpretati con accostamenti assolutamente fantastici a prototipi orientali e remoti di pressochè un millennio. Così sorse la famosa tesi dello Strzygowski sulla provenienza «siriana» delle figure miniate in un Salterio serbo del XIV secolo, allorchè tale stentata genealogia ci pare per lo meno inutile quando vediamo le numerose icone e gli affreschi della stessa epoca perfettamente affini alle discusse miniature.

Bisogna stabilire precisi limiti di tempo per il periodo delle origini bizantine, giacchè se queste sono costituite senza dubbio da molteplici elementi affluiti dalla periferia, altrettanto evidente è la composizione di questi elementi in un ben definito sistema, in unità artistica; e siccome tale unificazione e sistemazione è avvenuta nella metropoli e siccome il suo contenuto e il suo significato interamente combaciano con le concezioni religiose e politiche, con le abitudini di vita ed i gusti di Bisanzio, non si vede proprio qual altro nome gli si possa dare se non quello della città imperiale. Dopo quanto è stato compiuto dagli studiosi per rischiarare i precedenti dell'arte bizantina nessuno penserà a contestarne la duplice genealogia. «E' oramai un luogo comune» dice giustamente il Dalton «l'idea che l'arte

bizantina sia nata dalla congiunzione dello spirito ellenistico con quello dell'Oriente prisco. Non altrimenti che l'Abbondanza e la Penuria dal mito fatte genitrici di Eros, le due contrarie civiltà da cui ripete la sua esistenza l'arte bizantina esercitarono sulla progenie influssi antitetici, alettandola or verso l'una parte or verso l'altra, ora con il senso della misura e della severa bellezza ora con la smagliante esuberanza del naturalismo. Tali condizioni erano poco favorevoli a uno sviluppo omogeneo. Ma ingenerarono una coincidenza degli opposti assai felice, nel senso che offrirono il destro ad un'arte intrisa di tradizioni ellenistiche di propagare queste ultime in tutto il mondo assieme alla fede cristiana e quindi le schiusero una missione più vasta di quella che avrebbe potuto compiere se avesse evitato tale sincretismo ». Ben s'intende perchè a Costantinopoli non fu possibile nè un'azione più poderosa degli influssi orientali nè un'affermazione delle tradizioni ellenistiche più vitale che a Roma ad Alessandria o ad Antiochia. Ma Costantinopoli, nuova capitale dell'« Ecumene », erede ad un tempo dei Cesari e di Alessandro il Macedone (come sosterrà ancora nel XIV secolo il pseudo Codino), emula delle monarchie d'Asia ed aspirante alla « proedria » nella chiesa cristiana, era l'unico luogo, ove (come acutamente osserva Ch. Diehl) un'arte costituita da retaggi dell'Ellade e da reviviscenze dell'Oriente fosse in grado di dare per intima e spontanea vocazione l'espressione dell'universalità cristiana ed imperiale. Bisanzio sola poteva dare forma a idee così decisamente universali, nè poteva avere un'arte se non da tali idee ispirata.

Non si potrebbe definire più chiaramente di quel che ha fatto il Dalton nel passo sopra citato, il dualismo essenziale dell'arte bizantina. I tratti orientali e quelli ellenistici si combinano in vario modo ed in varia misura nelle differenti epoche e nelle singole opere. Ed anche occorre distinguere tra le diverse arti del patrimonio bizantino, immenso per quantità e spesso esimio come qualità : vi sono generi interamente permeati dal genio orientale, e ve ne sono nei quali riluce quasi pura la tradizione ellenistica. Nella maggior parte dei casi l'origine stessa di un tipo d'arte predetermina la sua durevole appartenenza

al ceppo orientale o a quello ellenistico. Mentre l'ellenismo, l'antico Oriente e la cristianità occidentale hanno sfoggiato una sovrabbondanza d'energie inventive, Bisanzio ne è stata parca: in sostanza non ha scoperto nessun ramo nuovo dell'attività artistica, ma molti ne ha coltivati a perfezione, sviluppandoli al punto da renderne irriconoscibile l'origine straniera e modesta. Così il mosaico, ben noto al mondo ellenistico-romano e forse pure all'Oriente classico, solo nell'arte bizantina ha raggiunto i limiti supremi della sua potenzialità artistica. Così l'arte degli smalti (ad alveoli rialzati sul metallo) forse in forma embrionale era nota all'antico Iran, ma solo a Bisanzio venne adeguata a compiti di così meravigliosa raffinatezza e nell'esecuzione si perfezionò fino ad un grado che non trova riscontri nè in tutto quel che precede, l'èra bizantina, nè fra le produzioni posteriori.

L'idea dello sfarzo era poco connaturata alle genuine inclinazioni dell'Ellade e le corti dei Diadochi, come già Roma imperiale, ne dovettero attingere gli elementi ed i modi alle grandi monarchie dell'Asia. Bisanzio s'inoltrò più innanzi su questa via; moltiplicò ed intensificò le imitazioni del lusso orientale. Predilesse gli ori, gli avorii, le gemme, le sete ricamate ed istoriate con una passione che l'Europa non aveva conosciuto prima di entrare in più intimo contatto con Bisanzio. Le arti suntuarie — gli smalti, l'oreficeria, i tappeti, i tessuti, i ricami preziosi — esprimono quindi nella suppellettile artistica di Bisanzio la parte innegabilmente asiatica. Bisanzio aveva ereditato dall'ellenismo i motivi ornamentali — quali l'acanto, i pampini, la palma, la ghirlanda, il meandro, — ma tali forme sembravano povere ed inespressive all'occhio imbevutosi di rutilanti arabeschi sulle stoffe e gli addobbi d'apparato; perciò anche nella decorazione architettonica l'eleganza quasi austera del disegno classico affogò in una profusione tutta orientale di stilizzati fogliami, di figurazioni zoomorfe, di chiaroscuri geometrici. In tutti i reparti «ornamentali» dell'arte, Bisanzio si è lasciata conquistare in modo completo dall'Oriente. Il che peraltro concordava con la prevalenza di elementi orientali anche nelle concezioni creative dell'architettura bizantina. Può darsi che lo Strzygowski esageri alquanto, allorchè nella basilica

a cupola e nella chiesa bizantina a pianta accentrata vede l'adozione pura e semplice d'antiche forme che nell'Oriente erano sopravissute malgrado l'innesto ellenistico. Serie ragioni vi sarebbero per supporre che queste forme, sebbene ingenerate nei paesi asiatici da naturali contingenze (clima, suolo, materiale da costruzione disponibile), vi abbiano conosciuto solo attuazioni embrionali, finchè l'ellenismo non le ebbe compenetrate del suo spirito di razionalità e quasi di teatralità monumentale, rendendole così adatte a soddisfare le esigenze «rappresentative» della Chiesa trionfante e dell'Impero rinnovantesi sul Bosforo. Rimane tuttavia indiscutibile che gli architetti bizantini hanno rielaborato elementi di provenienza esclusivamente orientale, e che questi elementi hanno poi propagato in Occidente ed in parte anche restituito in veste arricchita ai paesi d'Oriente. Perciò tanto a Costantinopoli che in tutta la sua vasta zona d'espansione questa architettura è sempre rimasta connessa ai gusti orientali ben più che alla tradizione ellenistica.

L'aspetto cambia, non appena dalle arti suntuarie, dalla decorazione ornamentale e dall'architettura ci volgiamo alla scoltura ed alla pittura. Qui ben diversa si palesa la proporzione fra gli apporti dell'Oriente ed il retaggio ellenistico.

Scarsamente Bisanzio coltivò la statuaria monumentale, e la sua scoltura decorativa, per ragioni anche troppo ovvie, non si lascia disgiungere dall'ornamento cesellato; quanto alla glittica ed alla scoltura minuta (su metallo o su avorio) esse rimasero spesso affidate agli orafi, la cui arte doveva subordinare i precetti ellenistici della composizione alle regole dell'esperienza orientale per il trattamento delle materie preziose. Eppure la figura umana, come si disegna sugli oggetti fusi, battuti, cesellati da artefici bizantini, riproduce sempre il tipo ellenistico. Di carattere spiccatamente ellenistico sono, quasi senza eccezione, i rilievi e gli incisi su pietra, su legno, su avorio, su argento, anche se la mano dell'orafo li ha inquadrati con oro e gemme prettamente lavorati secondo il gusto degli orientali.

Le pitture e i mosaici che nelle chiese bizantine s'inserivano fra specchianti superfici di marmi preziosi, la sovraccarica ricchezza delle incrostazioni, la fantasia raffinata dei

tappeti su pietra, ancora più si sono mantenute (come regola generale) fedeli alle tradizioni dell'ellenismo. L'Oriente che aveva ridotto a temi ornamentali la flora e la fauna, voleva trattare nello stesso modo pure la figura umana. Bisanzio, neanche nei momenti di più prono orientalismo, acconsentì a questo postulato dell'Asia. Il mistero dell'Incarnazione riconsacrava l'antropomorfismo, così essenziale per la spiritualità ellenica. Non era possibile che, agli occhi d'un greco adoratore di Cristo, l'imagine della persona umana che Dio aveva creata a Sua sembianza, si schematizzasse in emblema convenzionale. Dopo qualche tentennamento la tradizione ellenistica trionfò decisamente e proprio nell'ultima sua epoca la pittura bizantina non conobbe tema più importante che le effigi di esseri umani.

Il distacco della civiltà cristiana dall' ebionitismo giudaizzante e dal manicheismo permeato di concetti zoroastriani, si affermò appunto nell'abbandono o piuttosto nel superamento del primitivo simbolismo, rappresentante in figure e in scene animate le verità rivelate e i fasti della chiesa, il quale caratterizza le pitture delle catacombe. Più tardi ad antagonista della cristianità orientale si ergeva l'Islam con il suo divieto assoluto di immaginare sotto umano aspetto la Divinità.

La pittura bizantina si trovò dunque dovanti al compito immenso di creare la fusione fra i simboli d'una realtà sovraintelligibile e le forme viventi del cosmo visto dai nostri occhi. Dovette inventare un mondo di immagini ad un tempo soddisfacenti alle norme degli arcani significati ed alle leggi della naturale figurazione. Creò come una nuova realtà: concretò le entità ideali del dogma, della leggenda sacra, dell'escatologia, nella forma di cose vedute, imposte dalla diretta esperienza dei sensi. Ed in questo senso l'arte cristiana non si distaccò in sostanza dall'arte ellenica, tema dominante della quale fu sempre la realtà del mito, a contrasto di altre epoche artistiche, compresa quella in cui viviamo, e che si esaurisce nella vana ricerca di un mito della realtà.

Ma in questa fedele aderenza alle tradizioni elleniche Bisanzio non potè perseverare senza imbattersi in tormenti di crisi, determinate appunto dal fondamentale dualismo che stava

all' origine della sua arte. Gli innesti orientali furono causa di tali crisi, e la più grave fu quella degli Iconoclasti. Il movimento iconoclasta segnò una focosa recrudescenza della mentalità orientale che ammetteva benissimo l'adornamento del santuario ed anche la glorificazione della Divinità in emblemi e scritture ornamentali, ma non poteva tollerare che l'Essere ineffabile venisse a Sua gloria rappresentato. Per la storia dell'arte bizantina la lotta fra iconoclasti ed iconolatri, con l'abbastanza prolungato trionfo dei primi, ebbe senza dubbio effetti negativi di vasta portata, non solo in quanto dal 754 al 780 numerose opere d' arte delle epoche precedenti subirono un vandalico trattamento, ma anche a ragione della resistenza opposta all'inclinazione « figurativa » che tuttavia finì per prendere il sopravvento nella pittura bizantina. Come ha dimostrato Ch. Diehl, sarebbe falso considerare l'èra degli Iconoclasti come una reazione tendente ad isterilire totalmente ogni attività artistica. A prescindere dall'architettura e dalle arti decorative, le quali rimasero immuni da ogni attentato, anche la pittura continuò ad essere coltivata in servizio dell'aula imperiale e della chiesa (temporaneamente riformata) Senonchè in ossequio all'ideologia ufficiale dell'ora, furono radicalmente mutati i compiti assegnati agli artisti e quindi l'indirizzo dell'arte. Oltre che distruggere un'enorme quantità di antichissime icone gli Iconoclasti per quasi un secolo paralizzarono lo sviluppo della pittura da cavalletto a Bisanzio. Nel campo della pittura murale e dei mosaici l' ostilità contro le immagini necessariamente promoveva tendenze simboleggianti ed ornamentalistiche, cioè, anti-antropomorfe e quindi orientali. Il che tanto più facile riusciva, non essendo ancora spenta l'eco di violenti controversie che in proposito avevano avuto luogo nei primi secoli della Chiesa. Il Diehl ha ragione di supporre che una parte dell'operosità artistica, vedendosi precluso il campo della pittura ecclesiastica, si fosse dovuta rivolgere a temi laici ed in conseguenza portare questi ad un più fiorente sviluppo. Rimane non confermata da documenti però la sua asserzione che tale pittura laica dell'epoca iconoclasta avrebbe riposto in onore con singolare libertà di spirito i modelli

ellenistici ed i soggetti della mitologia classica. Sarebbe stata una strana contraddizione allo spirito che animava il movimento iconoclasta. Del resto non ci è nota nessuna opera pittorica che possa avvalorare simile ipotesi. E se le menzioni di polemisti e storici ci parlano delle chiese, fatte decorare dal Copronimo con « pitture d'alberi, d'uccelli e d'animali di ogni genere » (ma anche «con quadri satanici di spettacoli circensi») o degli appartamenti fastosamente adornati nei palazzi dell'imperatore Teofilo, sarà più verosimile ricercarne l'analogia nelle reggie arabe e nella moda, prettamente orientale, di un ricco ornamento a motivi zoomorfi e vegetali.

Allo storico francese la supposizione sopra riferita serviva per spiegare la genesi del periodo che subentrò a quello della lotta per le sacre imagini e che si qualifica «secondo secolo aureo» dell'arte bizantina. Giova rilevare subito come questa teoria dei periodi nella storia di Bisanzio artistica, e delle « tre fasi di fioritura » intercalate da secoli meno felici o persino segnati da decadenze, ha preso radice fra gli studiosi al punto che ormai s'accetta senza discussioni ed ha corso nei manuali. Il primo abbozzo di tale schema si trova nella storia di N. P. Kondakov il quale dalle miniature dell'epoca in cui regnò la dinastia macedone, credette di trarre argomento per statuire un « secondo secolo aureo », intendendo per « prima età aurea » quella di Giustiniano. L'elaborazione più completa, armonizzata e logicamente sostenuta di questa divisione in periodi la diede Ch. Diehl e la riprodusse il Dalton, l'uno e l'altro avendo posto quale terzo «periodo di fioritura» il secolo dei Paleologhi, meglio che da altri esplorato dal Millet. A norma dello schema del Diehl ecc. l'arte bizantina si sarebbe costituita nel VI secolo e subito, durante il regno di Giustiniano, avrebbe raggiunto un primo apogeo del suo splendore. Ma nel VII secolo (sempre secondo lo schema suddetto) si sarebbero rivelati sintomi di decadenza e l' VIII sarebbe riempito dalla effervescenza iconoclasta poco feconda per l'arte, benchè a detta del Diehl si possa in parte giustificare, quale preparazione alla seconda « età di fiore». Il quale «secondo secolo aureo» s'aprirebbe con l'avvento della dinastia macedone nell'867. Questo «secolo» sarebbe durato

trecento anni, dei quali la parte più importante sarebbe la prima metà, corrispondente appunto ai regni della dinastia fondata da Basilio I e finita alla sesta generazione con le basilisse Zoe e Teodora, verso la metà del secolo undecimo. Gli imperatori di casa Comnena avrebbero continuato l'opera dei loro predecessori, ma alla fine del secolo XI e sopratutto nel XII sarebbero patenti i prodromi di una nuova decadenza. La quale s'avvererebbe in pieno verso il momento del sacco di Costantinopoli, perpetrato dai baroni latini nel 1204. Inglorioso e grigio si sarebbe disteso per Bisanzio quasi tutto il Dugento. Solo sul suo scorcio, dopo il reinsediamento a Costantinopoli della dinastia nazionale dei Paleologhi, avrebbe potuto sgorgare infine quella terza età di splendore che si qualifica come « Rinascenza ». Dominerebbe tutto il secolo seguente e s'affievolirebbe nel Quattrocento, partecipando all' agonia dell' Impero.

Non è difficile intendere l'idea posta alla base di questa teoria dei tre cicli di fioritura: quasi esattamente questi collimano con i periodi di grandezza politica e militare a cui si sollevò con reiterati sforzi lo Stato Romano d'Oriente. Fuori dubbio è il fatto che l'arte bizantina si compose in una certa organica unità sotto l'impulso diretto della grande azione di restauro imperiale che Giustiniano vittoriosamente condusse, giacchè agli scopi del suo universale Impero e della Chiesa altrettanto universale, (ed alle sorti dell'Impero inseparabilmente avvinta), doveva servire pure questa unificazione delle attività artistiche. Ma quel che si presenta indubbio per la prima epoca dell'arte bizantina, non lo è affatto altrettanto se lo si vuol applicare alle età successive. In linea di massima conviene fare caute riserve contro l' idea stessa di una necessaria coincidenza storica fra progresso della grandezza politica e fioritura delle arti o fra decadenza politica ed illanguidimento artistico. Se tale concordanza sussistesse come si spiegherebbero il secolo di Luigi XV o il Settecento veneziano? E d'altra parte nè Alessandro di Macedonia, nè Carlo V, né Pietro il Grande hanno visto nei loro imperi fiorire le arti, le quali anzi maggiormente prosperarono sotto alcuni dei loro inetti successori. Certamente alla vita delle belle arti è indispensabile una

qualche stabilità dell'ordine, è propizia la pace, giovevole la prosperità economica. Ma i grandi suoi successi l'arte li raggiunge, più spesso che allo zenit della gloria militare e politica, in momenti quando l'energia statale è alquanto rilassata.

Nella storia di Bisanzio i monumenti finora conosciuti della sua arte non danno argomento per affermare che quest' arte abbia seguito esattamente la curva delle vicissitudini in cui emerse o s'inflesse la fortuna politica dell'Impero e delle sue dinastie. Non è affatto sicuro che al secolo di Giustiniano sia succeduta una fase di decadenza; quel che conosciamo del VII secolo, non fosse che dai monumenti italiani, suggerisce l'idea di uno sviluppo piuttosto che di una depressione. Si potrebbe anzi dall'esito della lotta per le sacre immagini che poi divampò, trarre argomento per la vigoria e l'importanza delle energie artistiche al principio del secolo VIII; come altrimenti avrebbero così tenacemente resistito alla persecuzione e finito col trionfare i sostenitori della tradizione figurativa? Appena cessata l'oppressione degli Iconoclasti (843), l'attività dei pittori di icone si intensificò e si moltiplicò rapidamente. Le vittoriose imprese degli imperatori macedoni determinarono l'afflusso di nuove ricchezze nella metropoli. Attorno all'«aula dei Porfirogeneti» si dispiegò un fasto senza precedenti. Senza dubbio tali favorevoli condizioni materiali contribuirono ad animare l' operosità degli artefici. Ma come si potrebbe accontentarsi di così poco per proclamare «secondo secolo aureo» dell' arte proprio questa epoca prosperosa tra i due Basili (867-1025)? Dobbiamo confessare che nello stato attuale della nostra documentazione ogni risposta a tale domanda sarebbe un'ipotesi azzardata. E più incauta che su qualunque altro punto lo sarebbe in merito alla pittura del secolo X, sulla quale quasi nulla sappiamo.

Ai tempi di N. P. Kondakov, allorchè la voce «Bisanzio» si prendeva senz'altro per sinonimo di decadenza, era plausibile che causasse una certa sorpresa la constatazione di un relativo miglioramento nelle miniature di questo secolo. Senonchè l'opera alluminata più celebrata sotto tale aspetto, il famoso salterio parigino, potrebbe benissimo appartenere ad un'epoca diversa

e precisamente al VI secolo. Ed in genere le miniature offrono una base troppo inconsistente per edificarvi sopra la teoria dei secoli aurei. Innegabile è che gli imperatori macedoni sono stati grandi costruttori; nè si ha da mettere in dubbio lo sfarzo di un edificio come fu la Chiesa Nuova di Basilio I. In connessione con questa ebbe luogo molto probabilmente anche uno sviluppo notevole delle arti suntuarie (per es. degli smalti) le quali tuttavia fiorirono ancor più nei successivi secoli XI-XII. Quanto alla pittura, neppure potremmo garantire che nel X secolo non sia stata alquanto degradata a funzioni secondarie proprio da queste arti suntuarie, la cui magnifica espansione non fu certo effetto del caso, ma espressione di un accentuato ravvicinamento della civiltà bizantina alle consuetudini, alla mentalità, ai gusti e alle foggie dell'Oriente.

Più tangibili prove ci consentono di affermare l'importanza della pittura bizantina nel primo secolo dopo il mille. Invero dopo Basilio il Bulgaroctono (976-1025) cessò di espandersi la potenza politica di Bisanzio ed il trono imperiale venne occupato da personalità delle quali Psello con cautela cortigiana dice: « Non era più il sole accecante del meriggio, ma i raggi d'occaso già avvolti nelle ombre del vespro ». Però fra questi epigoni stanno Romano Argiro, Michele il Paflagone, Costantino Monomaco i quali non risparmiarono spese per splendidamente adornare le chiese da loro fondate. E l'ornamento, secondo le precise notizie dei cronografi, consisteva in mosaici e pitture. I frammenti di decorazioni murali, conservatisi fino ai giorni nostri nel monastero di San Luca in Focide, nella cattedrale di Santa Sofia a Kiev, nelle *Nea Moni* sull'isola di Chios, non ci possono dare che una pallida idea dei capolavori scomparsi che quel secolo produsse. Ma i mosaici di Dafni, meglio conservati ed appartenenti alla fine dell' XI secolo, offrono qui basi serie per un giudizio che poi trova conferme e schiarimenti nelle affermazioni del genio bizantino a Venezia ed in Sicilia. V'è quanto basta per intuire l'eccezionale vitalità della pittura bizantina, ma non tanto ai tempi della dinastia macedone, quanto sotto i suoi successori e sopratutto sotto i Comneni che amarono e protessero le arti e le lettere. Le testimonianze

dei cronisti ed i racconti dei viaggiatori che visitarono Costantinopoli nel XII secolo ci aiutano a precisare il significato di quest'epoca nei fasti dell'arte. Completamente concordano con tali induzioni i monumenti ammirevoli che sussistono della fine del XII secolo e che dimostrano chiaramente come il crepuscolo della potenza imperiale abbia avuto per riflesso nella storia dell' arte non una decadenza, ma al contrario un' èra di ardite, geniali iniziative. E' un fenomeno di cui rimangono per noi avvolte di mistero le origini, ma della cui realtà non possiamo più dubitare.

Finora non conosciamo i monumenti sorti a Costantinopoli in quest' epoca. Ma in Russia esiste una serie di affreschi (Pskov, Staraia Ladoga, Vladimir) in cui la pittura bizantina si presenta a tal punto penetrata dalla ritmica e dall' impressionismo di tradizione ellenistica, che giustamente si può applicarle la qualifica di *neo-ellenistica.* Pure le icone bizantine trovate in Russia (la più nota è quella della Madonna di Vladimir) rientrano nello stesso stile. E la recente importantissima scoperta fatta da N. L. Okunev nella chiesa di Nerez presso Scoplje, restituendo alla luce affreschi del 1164, definitivamente ci convince che la rinascita dell' ellenismo nell'arte bizantina – movimento finora attribuito all'èra dei Paleologhi – si è prodotta in realtà cento e cinquanta anni prima. Gli affreschi di Nerez sono stati eseguiti a cura di uno dei principi di casa Comnena e la loro testimonianza aggiunta a quella dei monumenti russi, risalenti alla fine del XII secolo, è sufficiente perchè d'ora in poi il nome dei Comneni venga associato a quel risveglio neo-ellenistico che segnò forse la più eccelsa fase della pittura bizantina in tutto il millennio della sua esistenza.

Come abbiamo detto, rimangono misteriose per noi le cause di questo svolgimento. Che cosa sappiamo delle tendenze e delle scuole in cui si è potuta affermare e differenziare l'arte pittorica nella Costantinopoli del XII secolo? Che possiamo supporre sul valore e l'ascendente di personalità a noi ignote nella vita artistica di una grande il città, che il Diehl con felice paragone e considerandone il fascino civilizzatore, ha chiamato « la Parigi del secolo XII »? La meno verosimile delle spiegazioni

sarebbe quella che supponesse un subitaneo «risveglio di atavismi ellenistici». Cosa impensabile, se l'ellenismo fosse rimasto sepolto durante cinque o sei secoli. Speriamo che sia passato il tempo quando si tentava di interpretare fatti complessi e grandiosi dell' arte bizantina come copie più o meno ammanuensi di qualche manoscritto per caso a noi pervenuto e che contiene miniature di mano siriaca o alessandrina. Il neo ellenismo sotto i Comneni è prova lampante che mai sono state del tutto cancellate le tradizioni dell' antichità classica. Può darsi benissimo che con maggior pertinacia queste si siano mantenute nella pittura laica che per temi àveva il ritratto, la storia, le battaglie, le scene venatorie, oltre ai soggetti letterari cioè le rappresentazioni di miti e di allegorie. L' epoca dei Comneni, dopo l' impulso dato agli studi umanistici da Michele Psello e da Giovanni Italo, predilesse questa letteratura e queste reminiscenze elleniche; vi è dunque ogni probabilità che l' arte mondana di quest' epoca abbia esercitato un influsso decisivo su quella ecclesiastica, suggerendo anche agli artefici di quest' ultima la maniera ellenistica. Ma perchè si attuasse tale confluenza dello stile profano con quello sacro, occorreva che si modificasse alcunchè nell'anima della società bizantina e che il suo ceto dirigente si emancipasse dal conchiuso ieratismo caratteristico per l'epoca di Costantino Porfirogeneto e del «Menologio di Basilio II». La Bisanzio dei Comneni fu appunto una Bisanzio in procinto di rinnovarsi. Cessò allora di essere monarchia orientale e sotto Manuele Comneno (1143-1180), emulo dei crociati in ogni cavalleresca virtù, si atteggiò completamente a potenza europea. *Evidente è una intima, organica connessione fra la conversione dell' Impero verso gli interessi, le idee, gli entusiasmi d'Occidente, ed il ravvivato spirito ellenistico nella pittura bizantina di questa epoca.*

La brutale catastrofe del 1204 e l'effimero Impero Latino naturalmente recarono pregiudizio al sistema d'economia sociale che pure all'arte forniva i mezzi d'esistenza. Tuttavia non vi sono prove per autenticarne la decadenza nè ragioni, dunque, per considerare «secolo oscuro» nell'arte bizantina il Dugento. Solo adesso si vanno scoprendo i monumenti di questo periodo :

li ritroviamo, non in Russia dove l'invasione mongola ha accumulato rovine, ma nella penisola Balcanica, in paese bulgaro e serbo, e qualcuno pure in Italia. La decorazione murale nella chiesa di Boiana e soprattutto gli affreschi di certe chiese serbe (Sopociany) segnano la naturale continuazione dell'arte rivelatasi nelle pitture di Nerez e nelle chiese russe del XII secolo. Allo stesso tempo anticipano di non pochi decenni quello stile artistico di cui la prima rivelazione fu data agli studiosi europei dai mosaici della Chora (Kahrie Giami) a Costantinopoli e che ha determinato le idee correnti in merito al « Rinascimento sotto i Paleologhi ». Il XIII secolo conferma ciò che ci lasciavano intuire i monumenti del XII : la rinascita detta dei Paleologhi operava già parecchio prima che questa nobile schiatta vestisse la porpora. E per farsi un'idea giusta dell'importanza tutt'altro che locale di questo fenomeno, basta evocare la nuova ondata di bizantinismo che penetrò in Italia verso la metà del Dugento, e vi portò la pratica della pittura neo-ellenistica. Venezia e, in misura più intensa, Pisa e forse anche Genova divennero focolai di irradiazione neo-bizantine, neo-ellenistiche, e questi influssi d'oltre mare si scontrarono con le tralignanti forme dell'arte romanica, nonchè con i suggerimenti della gotica oltramontana. Si crearono cicli di pitture neo-ellenistiche, quali gli affreschi del Battistero a Parma o della chiesa di Santa Maria in Vescovio nella Sabina ; l'icona neo-bizantina si introdusse in Italia, sia riproducendo esattamente i modelli di Costantinopoli, sia investendo del suo stile e del suo metodo l'appena nata iconografia francescana. Quanto sia stato fecondo questo afflusso di ispirazioni neo-bizantine e neo-ellenistiche si può constatarlo nel fatto che il genio schiettamente nazionale di Giotto e di Duccio prese le mosse da questa scuola artistica e, pur avendolo superato, ne mantenne e ne trasmise il prezioso retaggio di ritmicità.

Nel medesimo tempo l'arte neo-ellenistica continuava a diffondersi nell'Oriente cristiano. In Russia, dove lo sviluppo dell'arte era stato intralciato dalla invasione mongola, assistiamo al ritardato fiorire di questo stile negli affreschi delle chiese novgorodiane, dipinti durante la seconda metà del

Trecento. Nella regione balcanica i mosaici della Chora ed i migliori affreschi nelle chiese serbe datano dal principio dello stesso secolo. Qui l'era dei Paleologhi abbastanza presto segnò il decadimento di quest'arte, cui non molto equamente è stato apposto il nome di detta dinastia. Degli affreschi di Mistra, stupendamente pubblicati dal Millet, solo alcuni meritano di essere stimati più che ripetizioni affievolite di motivi e procedimenti non più efficacissimi. Lo stesso si deve dire della stragrande maggioranza degli affreschi fatti nel XIV secolo in Serbia ed in Bulgaria. E nel Quattrocento, allorchè soltanto l'arte russa crea ancora così notevoli opere d'ispirazione neoellenistica quale la Trinità di Andrea Rublev, a Bisanzio e nei suoi dintorni l'arte della pittura appare esanime. Sul monte Athos, in Grecia, nell'isola di Candia, in Jugoslavia, nell'Italia meridionale cessa addirittura d'essere arte e si riduce ad artigianato, utilizzato per gli addobbi del culto di rito orientale.

Se vogliamo in breve riassumere quanto è detto sopra, dovremo ammettere che la teoria delle « tre epoche di fioritura » nell'arte bizantina malamente si può sostenere allo stato attuale delle nostre nozioni ; ed in particolar modo per quanto riguarda la pittura. La pittura bizantina, senza dubbio, si è costituita ad unità d'espressione nel secolo di Giustiniano ; poi continuò a svilupparsi lentamente e sempre travagliata da intimi contrasti in ragione della sua duplice origine. Tuttavia trionfò della crisi iconoclaste e sotto gli imperatori della dinastia macedone continuò ad impiegarsi all'ornamento della chiesa e del palazzo in concorrenza con le arti suntuarie. Il suo campo d'azione visibilmente s'allarga nel secolo XI. In quello seguente essa raggiunge il culmine del suo sviluppo, attingendo nuove energie nel movimento umanistico e nel ravvicinamento all'Occidente. A tale altezza si mantiene durante il Dugento; ancora nei primi decenni del XIV secolo è un'arte grande ed irradiante su vasta area. Ma poi la sua efficienza si esaurisce, alla creazione di forme succede il manierismo ; alla fine si rivela una vera decadenza. Il « secolo aureo » della pittura bizantina corrisponde al regno dei Comneni e dei primi Paleologhi ; la sua durata può stimarsi dai duecento ai trecento anni.

## III

Lo studio della pittura bizantina appare un compito ancora meno agevole, se si pensa che oltre a saperne così poco non siamo punto sicuri di intendere quel che vediamo. A stento ci familiarizziamo con l'idioma formale di quest'arte e troppo spesso tentiamo di interpretarlo, ricorrendo alle regole di un idioma tutto diverso: quello della pittura contemporanea. Siccome apparteniamo al nostro tempo e la mente come l'occhio nostri sono educati entro un determinato ciclo di civiltà, noi solo mercè uno sforzo potremmo varcare i limiti della nostra epoca, della nostra esperienza. Parte di questa è la pittura moderna e ben s'intende come essa ci dia il criterio di ogni pittura. Senz'altro gli uomini del secolo decimonono si attenevano a tale punto di vista e, guardando alle opere di pittori bizantini, erano indotti a concludere che questi monumenti neppur meritavano la qualifica di pitture sebbene come tali li avessero valutati coloro che le avevano eseguite ed il pubblico al quale erano destinate. Il solo interesse che sembravano potere destare era meramente archeologico; uno studioso così esimio quale N. P. Kondakov che durante tutta la (lunga) sua vita s'occupò d'arte bizantina, riusciva ad intravvedere soltanto certa «relativa valentia artistica» nell'uno o l'altro dei documenti studiati. Giacchè i valori artistici assoluti per lui, come per la grande maggioranza dei suoi contemporanei, potevano sussistere solo in sfere storicamente tutte diverse: nell'arte dell'antichità classica, in quella europea del Rinascimento ed in quella dal Seicento all'Ottocento.

I progressi compiuti dalla disciplina il cui oggetto è la storia dell'arte, hanno grandemente modificato questo atteggiamento dello spirito. Gli sforzi di almeno due generazioni sono riusciti a farci intendere il valore non solo relativo, ma assoluto dell'arte medioevale. L'eccletismo estetico si è largamente diffuso nel pubblico ed ha suscitato curiosità ed ammira-

zione per generi e stili artistici che per la loro intima essenza e le loro forme d'espressione sembravano remotissimi dalla mentalità d'un europeo vivente nel xx secolo : così per esempio ci potè appassionare la scoltura dell'India antica, o la pittura della Cina arcaica. Oramai i capolavori di queste arti si studiano nelle nostre scuole, adornano i nostri musei. La nostra età ha compiuto un progresso immenso ed un grande ampliamento del nostro orizzonte estetico. Tuttavia non conviene esagerare l'importanza di questa estensione delle nostre simpatie intellettuali, di questa moltiplicazione delle nostre facoltà emotive. Si può forse affermare che noi vediamo gli altorilievi delle grotte di Agianta o gli affreschi di Turfan con l'occhio stesso che aveva la gente per la quale queste creazioni artistiche erano una parte vitale e importantissima dell'esistenza ? Dopo che con fatica siamo riusciti ad intuire il loro idioma formale, siamo forse in grado di parlare scioltamente questo linguaggio e di risalire in modo spontaneo dalle singole concrete espressioni alle fondamentali leggi che le determinano ? Esiste forse, come un tesoro di cui possederemmo la chiave, quel mondo di concetti per i quali l'antico pittore cinese ha con piena libertà scelto proprio questo paesaggio o l'antico scultore indiano proprio questa figura ? Se vogliamo essere sinceri verso noi stessi, dobbiamo rispondere negativamente a questi tre quesiti. E se la stessa domanda ci rivolgessimo a proposito della pittura bizantina, anche in questo caso ci sembrerebbe temerario rispondere in modo affermativo.

Fra le opinioni correnti vi è quella del carattere « convenzionale » che distinguerebbe la pittura bizantina. Ma non esiste pittura che non sia convenzionale. Dal punto di vista della pittura di Raffaelo, è « convenzionale » la pittura di Fra Angelico, e Raffaelo a sua volta diventa « convenzionale » se considerato con occhio caravaggiesco, e convenzionale sarà il Caravaggio non appena per criterio prendiamo l'impressionismo del secolo xix. Ogni pittura è convenzionale già per il fatto che il primo suo principio è la convenzione di rappresentare su un piano oggetti di tre dimensioni. Ogni specifico convenzionalismo significa un determinato sistema d'arte pittorica,

L'esperienza della storia ci mostra una serie di sistemi, l'un dall'altro molto diversi. Quel che noi siamo riusciti a capire (mentre gli uomini del secolo passato lo ignoravano) è che questi vari sistemi sono in sostanza equivalenti e che non vi è nessuna ragione per considerare perfetto unicamente il sistema a noi contemporaneo. Ma non possiamo illuderci di poter mai acquistare la comprensione completa di un sistema figurativo essenzialmente diverso da quello in cui si esprime l'epoca nostra; e ciò per la semplice ragione che questi sistemi derivano dalla capacità visuale. La successione di sistemi figurativi nella storia ci prova appunto che avvengono nel corso dei secoli mutazioni in questa nostra organica facoltà. E non è probabile che si riesca a rieducare il nostro occhio per artificio.

Su una visualità in più modi diversa dalla nostra si fonda il sistema espressivo della pittura bizantina, il quale sistema, per giunta, in un millennio si è composto in un'unità severamente conchiusa. Questo modo di vedere la realtà esteriore tanto differisce da quello cui erano assuefatti gli uomini del secolo XIX, che ad essi il sistema bizantino non parve affatto suscettibile di «riprodurre ciò che si vede». Donde i ragionamenti sul carattere «simbolico» od «ornamentale» della pittura bizantina. Venne asserito che il pittore bizantino, anche quando disegnava figure, ne avrebbe saputo percepire solo il significato artisticamente decorativo, avendo egli per fine non di «riprodurre» un oggetto concreto, ma di accennare «per via emblematica» ad entità sovrasensibili e quindi non raffigurabili. Fu supposto o che egli non fosse capace o che non avesse il desiderio di raffigurare le cose, o ancora meglio che ad un tempo non potesse nè volesse farlo. Invece è certo che l'artista greco del medioevo aveva l'intento ed era capacissimo di dare espressione pittorica alle cose; ma le raffigurava usando metodi di figurazione assai diversi, anzi ostici rispetto a quelli che al secolo XIX parevano «normali»; e tali metodi erano in parte retaggio dell'ellenismo, sviluppato però a sistema con una singolare precisione logica.

La pittura bizantina era pittura di figure: la figura umana drappeggiata ne divenne il fulcro. E per riprodurre que-

sta figura umana, ravvolta nelle pieghe di più o meno sontuosi paludamenti, l'arte bizantina si era da prima assimilati i procedimenti della plastica ellenistica, e quindi le concezioni ellenistiche sulla natura visibile del mondo esteriore in genere e della figura umana (rivestita di tunica o di manto) in particolare. Non bisogna dimenticare mai questo punto di partenza decisivo per tutte le ulteriori vicende della pittura bizantina. In confronto a questo compito fondamentale, assunto dall'arte pittorica di Bisanzio, sono contingenze di secondaria efficacia tutti gli elementi accessorii nei quali si manifestano particolarismi regionali, mode transitorie o influssi dell'Oriente. Dopo certi tentennamenti che bene si scorgono nelle opere del IV secolo, l'arte cristiana, a partire dal secolo seguente (il V) decisamente si pone sulla via di raffigurare la Divinità in effigie antropomorfa e di «narrare in immagini» i testi della Scrittura. Non poteva perciò fare a meno di cercare appoggio nell'esperienza di scuole artistiche, già dedicatesi alla raffigurazione dell'uomo ; e fra tutte scelse la maniera ellenistica, perchè era questo l'idioma artistico dell'epoca e dell'ambiente intellettuale nei quali il cristianesimo era cresciuto alla piena coscienza del suo essere. Concepito quale idea entro il mondo giudaico, il cristianesimo aveva conquistato vitale concretezza nella «Ecumene» ellenistico - romana. Solidamente s'impiantò sulla terra quando trovò il suolo della civiltà ellenistica.

Infinitamente intensa era la vita interiore che si esprimeva nell'arte cristiana dei secoli IV e V. Andava creando un mondo di nuove imagini della Divinità, glorificando il mistero della « teoandria ». Inventava i volti umani di Cristo, della Teotocos, degli Angeli, dei Patriarchi e Profeti in leggendaria aureola di taumaturgia, dei Santi che il martirio aveva soavemente trasfigurato. A tanta novità di contenuto volle assicurare la solidità di forme, quali solo una lunga tradizione artistica poteva tener pronte. Espressione della Chiesa militante ed officiante, volle essere subito ed ampiamente intesa dalle genti, non poteva quindi perdere tempo nella elaborazione di un nuovo idioma formale cui sarebbe poi stato necessario iniziare gli artefici ed il pubblico. Suo linguaggio, anche nell'arte, doveva

essere la *Koinè* diffusa in tutto l'orbe ellenistico, giacchè nonostante l'animato risveglio dei particolarismi etnici in Siria, Egitto, Anatolia, il mondo cristiano del IV e del V secolo rimaneva sostanzialmente romano-ellenistico. Il passo successivo, dopo l'adozione della figura umana impaludata quale tema principe, fu per la pittura cristiana l'idea di improntare l'esposizione sceneggiata dei Vangeli e del vecchio Testamento su un rigoroso ritmo. Alla vita della Chiesa il ritmo s'impone per quell'«istruzione perpetua» che è il culto esteriore; «le medesime cerimonie nella ricorrenza periodica delle feste portano seco da una settimana all'altra e da un secolo all'altro le prove della missione salvatrice». In accordo con questo antichissimo concetto dei teologhi si fissò per la rappresentazione d'ogni festa una non variabile composizione pittorica; e tale invariabilità fu meno l'effetto della venerazione per prototipi arcaici che il pratico riconoscimento della concisa perfezione trovata in questa «formola ritmica». E tale intuito del ritmo conferma nella pittura cristiana del IV e V secolo la sua primordiale affinità con l'universo ellenistico. In seguito la pittura bizantina sviluppò fino alle estreme conseguenze la subordinazione di ogni soggetto narrativo alle formole della composizione ritmica.

Non siamo per ora in grado, sfortunatamente, di indicare con precisione quali elementi della pittura ellenistica passassero interamente nel patrimonio di quella cristiana, e quali venissero invece rielaborati nell'ambiente ecclesiastico del IV e del V secolo che sappiamo rigoglioso di energie creative. Abbiamo la certezza che nessuna novità venne introdotta dai pittori cristiani nella tecnica, ma che furono utilizzati tutti i procedimenti già familiari all'ellenismo: il mosaico, l'affresco, l'iconografia a tempera e ad encausto, l'alluminamento dei manoscritti. Non ci sono pervenuti, purtroppo, esemplari molto belli di quei quadri ellenistici con figure, che in tanta copia possedevano Roma, Antiochia ed Alessandria. Le nostre induzioni si devono poggiare su frammenti di affreschi o mosaici decorativi, spesso di fattura provinciale, e su ritratti eseguiti da amanuensi di un'arte industrializzata. Possiamo solo indovinare per accenni come procedesse un pittore ellenistico quando

rappresentava figure umane. Nulla vi riscontriamo che sia diverso dai procedimenti constatati nella pittura cristiana dei secoli IV e V. E troviamo gli stessi metodi tecnici sistematizzati con norme rigorose nell'arte di Bisanzio, che perciò ci permettono di farne la disamina.

La pittura bizantina fu pittura di figure non solo per il fatto che suo tema precipuo fu la figura umana drappeggiata, ma anche perchè era sua aspirazione di rappresentare la figura umana nelle sue tre dimensioni; senonchè ricorse a mezzi del tutto diversi da quelli che la pittura europea dei secoli XVII-XIX ci ha abituati a considerare come il modo normale di riprodurre nelle tre dimensioni la corporeità. La luce e le ombre esprimono il rilievo visibile delle cose ed ogni pittura, datasi per compito di riprodurre i rilievi, ricorre ai mezzi della luce e delle ombre. Ma l'applicazione pratica di questo generico espediente può avvenire con metodi assai diversi: Caravaggio o Rembrandt hanno un sistema di luci e ombre che in nulla rassomiglia per es. al sistema di Piero della Francesca e di Giovanni Bellini. Un proprio sistema aveva la pittura bizantina: vivide chiazze o sprazzi di luce esprimono il rilievo dell'effigie umana. Distintamente preconizzato vediamo lo stesso espediente nei così detti ritratti del Fayum che si debbono attribuire piuttosto che ad artisti, ad artigiani di scuola ellenistica. Sugli affreschi e nelle icone di Bisanzio invariabilmente sprazzi di luce segnano la convessità della fronte, gli zigomi, il naso, le mascelle, il mento, l'inflessione del collo, la clavicola e l'incurvata discesa dal collo alla spalla. La costante ritmica regolarità con cui sono immessi questi sprazzi luminosi, all'occhio moderno appare di maniera. Ed è senza dubbio cosa convenzionale, ma nel senso che è convenzionale ogni mezzo espressivo della pittura. Quel che a noi importa è che appunto abbiamo dinanzi a noi una maniera pittorica, il cui scopo è la figurazione del rilievo con l'aiuto della luce. Solo nella tarda e decadente pittura di Bisanzio questo procedimento perde il suo autentico significato di espressione pittorica e si riduce a maniera meramente grafica.

Non diversamente il pittore bizantino ricorreva a chiazze

di luce per rappresentare il volume delle pieghe nei drappeggiamenti che in sott'ordine al viso umano divennero tema importantissimo, essenziale della zoografia bizantina. Sulle colorate superfici dei drappeggiamenti bizantini, i rigonfi e le scanellature della stoffa mossa sono segnati da chiazze brusche, spesso addirittura bianche. E' ancora questo un mezzo prettamente convenzionale di figurare la luce. Ma insomma i pittori del Quattrocento italiano, i quali preferivano ottenere il rilievo delle pieghe addensando l'ombra sulle scanellature piuttosto che gettando luce nelle sporgenze, ricorrevano pure essi ad una convenzione perfettamente analoga. A noi sembrano meno convenzionali solo perchè il rapporto fra luce ed ombra attuato nelle loro tempere è più affine alle idee che la pittura moderna ha in noi istillato, che non al modo in cui, secondo ogni evidenza, il medesimo rapporto appariva agli occhi dei maestri ellenistici e bizantini. Essenziale intanto è il fatto che detti maestri regolavano la loro pittura su determinati rapporti fra luce ed ombra, mentre non ha importanza (per la comprensione cui ci preme di pervenire) se essi «vedevano» tali rapporti in modo diverso da quello che noi siamo propensi a ritenere «normale».

Quanto sia stato «centrale» il posto che nel loro sistema prendeva il fenomeno della luce, lo si constata nella assoluta perseveranza con cui, attraverso i secoli, la pittura bizantina s' attiene ai riflessi colorati dei drappeggiamenti. Prima ragione di tale procedimento è stata l'osservazione perfettamente esatta degli effetti che produce un raggio di luce scivolando su un tessuto di seta e rinfrangendosi in bagliori di duplice tinta. N. P. Kondakov cadde in errore quando attribuì questo accorgimento ai pittori italiani del Trecento (i quali l'hanno, al contrario, imparato dai maestri bizantini), giacchè esso si rivela già nelle più antiche icone e nelle miniature di più remota data e non è quindi lecito ricercarne l'origine altrove che alla fonte sempre medesima d'ogni virtuosità bizantina, cioè nell'impressionismo ellenistico.

Come le chiazze di luce che esprimono il rilievo dei visi, così le chiazze (bianche e colorate) che esprimono le pieghe dei drappeggi, all'occhio contemporaneo appaiono convenzionali;

e le une come le altre per l'identica ragione: perchè sempre si subordinano a una regolarità ritmica. Il maestro italiano si poneva per compito di rappresentare la piega «tale quale veramente è». L'artefice bizantino si preoccupava di rappresentarla «così come dovrebbe essere». Non di rado un innato senso ritmico o una subcosciente tradizione del ritmo governava la mano dell'italiano ed allora egli riusciva a combinare genialmente la libertà con un sistema di simmetrie. Ma la norma del ritmo non era obbligatorio precetto della sua arte, mentre lo era, fino a un grado di coercizione, nel sistema della pittura bizantina. *L'idioma convenzionale di questa era il linguaggio del ritmo.* Il rapporto fra la pittura italiana e la pittura bizantina è analogo a quello che corre fra la narrazione in prosa e la narrazione in forma ritmica. Il che non implica affatto un'indigenza nella sostanza della prosa italiana rispetto alla ritmica elocuzione dei bizantini. Anzi quella che abbiamo detto prosa, è irrorata di altissima poesia e di profonda intima bellezza, mentre il discorso accuratamente ritmizzato del Bizantino può riuscire gonfio di sola retorica. Quel che notiamo qui si riferisce ad un confronto puramente formale fra gli idiomi di questi due cicli dell'arte.

Ma una volta prescelta una regola del ritmo, che vincolava fortemente l'individuale libertà nella creazione artistica, la pittura bizantina raggiunse, a prezzo di tale sacrificio, una straordinaria consistenza ed indissolubili divennero i suoi legami con la Chiesa. I compiti decorativi e didattici che da principio la teologia aveva assegnato alla pittura, si ridussero a secondaria importanza di fronte alla funzione liturgica cui direttamente partecipò quest'arte. E lo potè fare perchè le sue espressioni ritmiche aderivano intimamente al severo ritmo dell'ufficio divino. L'affresco e l'icona nella chiesa bizantina assunsero significato di sacra eulogia, di prece, non per l'estatico fervore di cui erano pregni (tale fervore non manca nelle opere di molti artisti occidentali) ma in ragione delle precise formole ritmiche che ne dominavano la composizione. Il rito, il sacramento non possono essere atto d'individuale arbitrio; l'orazione solenne, pronunciata in chiesa, è la ritmica ripetizione d'un

testo invariabile, precisato nelle ultime minuzie. La pittura bizantina rigorosamente s'adeguava al servizio divino e con esso si immedesimava. Perciò non era pensabile che mai si emancipasse dalla chiesa cristiana come avvenne per l'arte occidentale nel Quattrocento.

Questa subordinazione a norme esatte di ritmo ci può spiegare l'importanza secondaria che nella pittura bizantina ebbe il paesaggio. Questi pittori avevano attinto la loro concezione dell'effigie umana e della figura impaludata alla pittura ellenistica, ed in base alle figurazioni veramente viventi dell'uomo dell'impressionismo ellenistico avevano costruito il proprio sistema figurativo. Epperò all' iniziativa dei discepoli cristiani dell' arte pagana si può solo attribuire una certa elaborazione dei modelli nel senso di una ritmicità più severa. Ma per quanto siano scarse le nostre nozioni sul paesaggio ellenistico, abbiamo sufficienti dati per asserire che nella pittura cristiana dei secoli IV e V e sopratutto nell'ulteriore suo sviluppo a Bisanzio, il paesaggio ellenistico ha subito una rielaborazione piuttosto radicale. L'ellenismo era stato tutt'altro che avaro di osservazione diretta ed esatta della natura ; aveva accumulato in gran copia pittoresche notazioni del mondo inanimato. Nella sua fase giovanile l'arte bizantina si trovò dinanzi ai medesimi allettamenti dell'episodio pittoresco, del particolare caratteristico offerto dalla natura, di tutto quello insomma da cui gioiosamente si lascieranno penetrare i pittori italiani nella seconda metà del Trecento e nella prima del Quattrocento. E non sarebbe giusto addurre a motivazione del fatto che su tale via non si mise Bisanzio, l'ascetismo della cristianità primitiva. Piuttosto si potrebbe discorrere d'un ascetismo artistico, prettamente formale e simile a quello che l'Italia conobbe all'epoca del l'arte classica (come il Wölfflin ed altri l'hanno denominata) quando pure trionfavano aspirazioni al ritmo, benchè di genere diverso. L' ascetismo artistico di Bisanzio fu effetto del suo purismo ritmico. La natura, se l'avessero lasciata introdursi nell'icona o nell'affresco con la sua spontanea infinita varietà e polimorfia, avrebbe potuto infrangere l'unità ritmica della composizione figurale. Le montagne e gli alberi, i fiumi o le strade d'una

città potevano venire ammessi soltanto nella misura in cui ritmicamente corrispondevano al tema figurale, soltanto a guisa di accompagnamento alla dominante melodia.

Ecco perchè in aiuole tanto convenzionali si dispongono i monticelli che i pittori bizantini hanno desunto da ellenistici paesaggi montuosi, fatti su osservazione della natura. Ecco come diventano fantastiche le architetture negli sfondi delle icone e degli affreschi di mano bizantina, trasfigurando secondo i dettami del puro ritmo elementi architettonici che sui prototipi ellenistici erano vividamente reali. Ecco i fiumi bizantini defluenti in ritmici rivoli, ecco gli alberi bizantini ridotti a ritmiche sagome. Ecco infine la ragione, per cui tutti questi fiumi e monti, alberi e caseggiati, tutti i particolari della natura circostante o di un ambiente domestico non mai fanno ingombro, non offuscano il tema essenziale espresso nelle figure e non distraggono minimamente l'occhio dal significato liturgico della composizione.

Il cristianesimo poté storicamente attuarsi solo perchè il suo germe cadde in zolle ellenistiche. La pittura cristiana potè adempiere alla sua fondamentale missione liturgica, solo perchè accolse gli insegnamenti dell' arte ellenistica così pervasa da elementi ritmici. Da quest'arte Bisanzio ha ricevuto il sistema figurativo « tessuto di luce e di ritmo ». Le effigi dei patriarchi, apostoli e profeti succedettero senza discontinuità a quelle degli antichi filosofi, mentre gli angeli si sostituivano ai genii, come loro alati. Per una definita schiera di santi personaggi rimase fissata la veste ellenistica, il manto e la tunica (*himation kai chiton*) che ben presto divennero ideale, ritmico indumento. Ai suoi scopi di composizione ritmica adattò il paesaggio ellenistico e fino alla sua più tarda epoca conservò per la rappresentazione degli oggetti e del paesaggio l' invertita prospettiva delle scuole ellenistiche. Questa connessione organica con l'ellenismo costituì il fondo tradizionale della pittura bizantina. In diverse epoche a questa linea maestra s'aggiunsero innesti orientali. Gli influssi dell'Oriente il più delle volte si manifestano nel carattere di superficie ornamentale che assumono le dalmatiche ampie, pesantemente lussuose di sacerdoti

o dignitari del Sacro Palazzo, per le quali non esistevano modelli nella tradizione ellenistica. Sotto gli imperatori iconoclasti il « sinclito » dell'aula e del patriarcato si trovò reclutato quasi interamente fra uomini d'educazione orientale, ed effetto diretto di tale circostanza fu la lotta contro le aspirazioni figurative della pittura ecclesiastica. Sotto i primi imperatori della dinastia macedone, benchè quasi di nulla fosse scemato il prestigio dei gusti e delle mode orientali, tutti questi magnati dagli asiatici pregiudizi dovettero rassegnarsi ad un'arte che, per un vero miracolo di pertinacia, teneva vive le tradizioni ellenistiche apparentemente così inattuali in quell'epoca ed in quella società. E v'è di più: allorchè, adempiendo alla sua storica missione, Bisanzio introduceva il cristianesimo fra le barbare genti della vasta « Slavinia », essa seppe imporre a questi neofiti una « concezione visuale » del cristianesimo tutta permeata di ellenismo, e questo retaggio d'una antichità da loro non conosciuta divenne per questi popoli veneratissimo fondo della coltura nazionale. Tanto prestigioso era il ritmo educativo della favella artistica che veniva propagata dalla pittura bizantina.

Eppure il caso della pittura russa nel medio evo mostra nel modo più chiaro come i mezzi espressivi che la pittura bizantina aveva elevato a sistema, fatalmente perdessero il loro vero significato e la loro viva efficacia non appena si rilassavano i legami con la metropoli e col focolaio di ellenistiche reminiscenze che mai cessarono di fermentarvi. La pittura russa nei secoli XV, XVI e XVII conservava le formole fondamentali della composizione ritmica come Bisanzio l'aveva insegnata. Ma ben presto negli artefici russi si smarrì il senso vivo dei metodi bizantini. Le chiazze luminose che per i Bizantini esprimevano il rilievo dei visi o le pieghe delle stoffe, per l'arte russa dopo il Quattrocento divennero arabeschi senza contenuto. La stessa sorte toccò ai riflessi colorati delle sete e tanto più ai monticelli del paesaggio ellenistico, divenuto assolutamente incomprensibile per il pittore russo. Durante il XV secolo egli ancora accettava gli sfondi d'architetture ellenistiche, così estranei alla sua esperienza, e riproduceva i motivi stranamente

esotici del portico, dell'atrio, del velario, della colonna commemorativa; ma dal principio del Cinquecento risolutamente vi sostituì aspetti della sua architettura indigena.

Per la pittura bizantina stessa s'iniziò la decadenza allorchè vi si introdussero visioni suggerite dal mondo latino (come già nei romanzi di cavalleria tradotti o imitati in greco) e forme desunte dalla pittura italiana. Si sente questa invadenza fin dalla seconda metà del Trecento e s'accentua sempre più nel secolo seguente, l'ultimo di Bisanzio. A prima vista, pure in quest'epoca d'agonia, la pittura bizantina sembra refrattaria ad ogni novità, ostinata nell'osservanza dei suoi canoni stilistici. Si aggrappa alla maniera tradizionale, all' arcaismo della sua tecnica grafica, ai soggetti iconografici consacrati da venerandi e minuziosi precetti. Senonchè, guardando più da vicino, si scorge la rapida scomparsa dell'essenziale significato, male celata sotto l'esteriore perseveranza della maniera. Già nella seconda metà del XIV secolo i procedimenti pittorici, che anticamente avevano per compito la figurazione di effigi e di cose, servono per gli artisti balcanici, non altrimenti che per i russi del Quattro e Cinquecento, a scopi di mera decorazione ornamentale. Durante il XV ed il XVI secolo la pittura sacra dell'Oriente cristiano si lascia penetrare da elementi d'espressione figurativa che sono parte integrante del sistema elaborato nell'arte pittorica dall'Occidente. Da questo momento nelle chiese di Grecia e di Jugoslavia la pittura smarrisce l'antico sistema che le conferiva la capacità di creare figure; ed allo stesso tempo mostra la sua impotenza di appropriarsi un nuovo sistema d'espressione figurativa. Si riduce quindi a inerte riproduzione di elementi eterogenei che non possono assurgere a significato espressivo. Da vecchi e nuovi modelli attinge l'esteriorità, senza intenderne l'essenza; imita una qualche maniera ma è incapace di prendere possesso del sistema pittorico da cui questa deriva. Si fa incoerente e scevro di senso l'idioma che pretende parlare. Non è più compito d'artisti ma di mestieranti.

Istruttivo è questo destino dell'arte bizantina, giacchè dimostra come la pittura, quando dimentica l'organico suo

idioma di forme, il suo proprio sistema figurativo, s'invilisce a produzione artigianesca. E d'altro lato le stesse vicende storiche della pittura bizantina confermano che un'arte è capace di suprema perfezione solo quando i suoi sforzi si concentrino tutti sul precipuo suo compito formale e fin tanto che serbi fedeltà alla sua fondamentale tradizione. I momenti più fortunati della pittura bizantina sono stati il periodo neo-ellenistico che abbraccia, per quanto possiamo giudicare, la seconda metà del secolo XII, tutto il XIII nonchè la prima metà del XIV; e, molto prima, quell'altro periodo iniziale, al quale non ci pare potersi appropriare altro nome che quello di «ellenistico», essendo ben tenue la linea di spartizione fra esso ed i secoli comunemente riconosciuti come «èra dell'ellenismo» alla quale necessariamente si risale per trovare le origini della pittura bizantina. Giacchè una delle fasi più risplendenti nello svolgimento dell'arte bizantina è proprio quella in cui essa sbocciò dalle forme pre-bizantine.

## IV

Innumerevoli «preannunci» della pittura bizantina si trovano nei musaici e negli affreschi dell'èra romano-ellenistica, opere per lo più a destinazione decorativa e spesso eseguite da semplici artigiani. I motivi d'«architetture imaginarie», quali le conosciamo dalle icone e dalle miniature, già si possono vedere nella pittura di Pompei. Il trattamento delle pieghe delle stoffe risale in certi casi alla pittura dei vasi, mentre la ritmica e la simmetria nella composizione si sono educate all'arte del rilievo. Le effigi delle icone come degli affreschi bizantini sono visi umani «costruiti» nel modo medesimo di quelli che figurano nelle pitture murali o nei musaici ellenistico-romani: identiche sono le cavità profonde degli occhi, la linea retta del naso, la regolarità della bocca; accentuate allo stesso modo la prominenza della fronte, per nulla diverso il trattamento delle guancie e del mento; di prammatica, qui come là, l'arricciatura simmetricamente ondulata delle capigliature. Tanto che, dopo l'esperienza dell'arte bizantina, i personaggi reali o ideali ritratti da artisti ellenistico-romani ci appaiono oramai quasi figure da icone. Nei casi ove un capriccio della sorte ci ha permesso il raffronto di composizioni analoghe, si ha proprio l'illusione di una perfetta identità: il Sileno in musaico trovato ad Ostia (tav. I) s'apparenta con il suo nembo ad un santo cristiano, ed il gruppo di scolari ritratti sul musaico capuano (tav. II) senza sforzo si potrebbe trasformare in un coro d'angeli. Tra gli apostoli di Ravenna ed i gladiatori delle terme di Caracalla è stata da molti notata un'affinità, come quella che si riscontra nella galleria di ritratti di una medesima famiglia. Così il viso dell'uomo antico non è scomparso con la morte dell'antico universo. Ha sopravissuto per un millennio nell'arte figurativa dell'Oriente cristiano. Invece l'arte occidentale, appena emancipata, si sforzò di effigiare un diverso e nuovo tipo di umanità.

Senonchè vi fu un momento nella prima arte cristiana,

quando la raffigurazione dell'uomo venne in genere negletta o evitata. Nelle catacombe romane abbiamo una pittura, la quale giustifica addirittura il dubbio se sia lecito darle il nome d'arte pittorica. Non importa il fatto che queste pitture murali sono quasi sempre l'opera d'artigiani o di dilettanti anzichè di provetti artisti. In molti casi non manca ad esse una grazia di grande efficacia artistica. Ma non è pittura, nel senso che si dimostra priva d'ogni « sistema figurativo ». Suo obbiettivo non fu mai la figurazione di cose vedute ; unica preoccupazione essendo quella di eternare simboli. A mo' d'epigrafe si disegnava un emblema, sia geometrico sia zoomorfo : poteva essere la croce o un monogramma, come poteva riprodurre la sagoma del pesce, o il cesto di frutti od anche la figura del Buon Pastore. Era un sistema di epigrafia, non di pittura. Anzi criptografia piuttosto che « zoografia ». La basilica sotterranea presso Porta Maggiore a Roma testimonia come simile sistema di « scrittura arcana » fosse in uso presso le congreghe iniziatiche degli Elleni (per esempio i Pitagorei, se accettiamo l'opinione del Carcopino). Non diversamente da queste « mistagogie » pagane, il cristianesimo nei primi tre secoli della sua diffusione ha adottato un proprio linguaggio simbolico. Non era un'espressione pittorica, figurativa. Gli potevano convenire fregi decorativi sulle pareti, perchè facilissimo era piegare i motivi ornamentali in maniera da conferir loro il significato di simboli arcani. In tale modo alla fine del III secolo, ed ancora sugli inizii del IV, l'arte cristiana seguiva una via apparentemente contraria a quella che ben presto le aprirono i suoi grandi destini nella storia. Prova convincente ne sono i musaici a decorazione simbolica sulle volte di S. Costanza a Roma : quasi nulla vi è in esse che possa classificarsi fra gli elementi dell'arte figurativa « pre-bizantina ».

Ma nel mondo ellenistico permaneva troppo vivace la tradizione figurale perchè potessero non incontrare resistenza le tendenze della criptografia mistica verso un simbolismo puramente ornamentale. L'« Orante » avrebbe dovuto essere il criptogramma dell'anima immateriale ; ma ad un tratto lo vediamo prendere figura concreta di persona in atto di pregare

(tav. III). Non appena la cristianità esce dalle cripte, dagli oratori e dai colombari sotterranei per santificare il suo trionfo nelle basiliche e nelle rotonde, su tutto il territorio della civiltà romano-ellenistica prorompe la lotta per le immagini contro la simbolografia. Risultato ne è che il cristianesimo acquista la sua visione espressiva del mondo e dell'uomo. Dare forma a tale visione diventa il compito nettamente cosciente dell'arte cristiana. Il Diehl nel suo noto Manuale ha molto bene riassunto la storia di questo movimento a favore delle sacre imagini, valendosi dei testi di Dottori che alla Chiesa diedero lustro nel corso del IV secolo. I Padri cappadoci, Basilio il Grande come Gregorio Nisseno, esigevano dalla pittura che assecondasse la Scrittura nella narrazione dei fasti biblici ed evangelici. San Nilo (il Sinaita) scrivendo al prefetto Olimpiodoro, ne biasima l'intento che sarebbe stato di adornare le pareti d'una chiesa con scene venatorie e pescherecce. Gli raccomandava di sostituirle con la rappresentazione di episodii del Vecchio Testamento e del Nuovo « affinchè coloro che di lettere non sanno, sieno in grado di conoscere con l'occhio le gesta dei fedeli servi di Dio, e ne ricevano incitamento ad imitarli ». Le chiese di Terra Santa erano ornate da figurazioni che illustravano gli eventi, alla memoria dei quali erano state dedicate. L'Ainalov ha ogni ragione di supporre che in questi santuarï della Palestina siano stati creati i prototipi di tutte le ulteriori rappresentazioni della vita terrena e dei miracoli di Nostro Signore: la Natività nella basilica di Betlemme, l'Ascensione nella chiesa del Monte Oliveto, la Pentecoste nella cattedrale di Gerusalemme, l'« Anastasis » (Risurrezione o Discesa ai Limbi) nell'abside del « Martirion ». Qui dunque, in Terra Santa, si è concretata l'imagine di Cristo; qui gli apostoli sono stati per la prima volta insigniti di quelle « teste da ritratto » che in seguito vengono riprodotte durante tutti i secoli dell'arte cristiana. L'iconografia della pittura cristiana si è definita con fermi lineamenti durante il IV secolo in Palestina ed in Siria, non senza che a tale creazione partecipassero i grandi centri dell'ellenismo, prossimi alla Terra Santa : Antiochia ed Alessandria. Per nostra disgrazia, nessuna delle più antiche chiese

erette in Palestina sotto Costantino ed i principi della sua dinastia si è conservata nel suo stato primitivo. E neppur un vestigio rimane delle chiese sfarzosamente adornate e dei numerosi chiostri che Antiochia vantava ai tempi del Crisostomo, o Alessandria sotto Atanasio e Cirillo. All'infuori della tradizione iconografica, fedelmente osservata dalle generazioni posteriori, nessun altro documento abbiamo che illustri un'epoca così importante per l'arte cristiana quale fu la prima metà del IV secolo. Tuttavia la menzionata tradizione può bastare per confermarci nel giudizio sulla inevitabile conversione dell'arte cristiana, (dopo i tentennamenti causati dal simbolismo ornamentale dei primi secoli) al sistema pittorico dell'ellenismo. Ai compiti che si poneva l'iconografia cristiana: creazione dell'effigie teoandrica, dei visi di patriarchi, di profeti, di apostoli e martiri, delle figure angeliche; narrazione degli episodi biblici, dei miracoli e delle parabole evangeliche – non poteva adempire mai una pittura simbolista, ma unicamente una pittura figurativa, esercitata in un adeguato «linguaggio di forme». Ad onta di quel che vorrebbero statuire, senza ombra di prova, certi seguaci troppo zelanti di I. Strzygowski, nulla si può trovare nelle tradizioni dell'antico Oriente che possa costituire i principî di una pittura figurale come la vollero e la svilupparono gli artisti cristiani. E perchè poi l'arte cristiana si sarebbe messa in cerca di quelle recondite ed imprecisabili ispirazioni quando vedeva accanto a sè, nelle città popolose, opulenti, affinate in ogni genere di civiltà, sulle pareti di innumerevoli edifici, sia pubblici sia privati, tanti affreschi e musaici dove si ritrovavano negli atteggiamenti più diversi i tipi di figure drappeggiate, dove i quadri di contenuto mitologico o storico o di genere offrivano miriadi di modelli per composizioni e figure, per ritratti e paesaggi? Nel vastissimo repertorio della pittura ellenistica ad Antiochia o ad Alessandria, l'artista cristiano del IV secolo, senz'altra difficoltà che l'imbarazzo della scelta, era in grado di attingere tutti gli insegnamenti necessarî sia nel campo della tecnica sia in quello dei «soggetti», dei «temi» o delle forme della composizione.

Importanti monumenti della seconda metà del IV secolo

e del successivo v secolo si sono conservati in Italia. I musaici nella navata di S. Maria Maggiore a Roma (tav. IV-VII) sono troppo male situati, in alto sotto le finestre, per essere veduti sul posto; li hanno meglio resi noti le magnifiche riproduzioni in colore nell'opera monumentale di Mons. Wilpert: *Roemische Mosaiken und Malereien*, e la monografia pervasa d'entusiasmo che hanno consacrato loro Richter e Taylor: *The Golden Age of Classic Christian Art*. Non si può rifiutarsi dal partecipare almeno in parte all'entusiasmo di questi due autori dopo che delle pitture in questione si è riusciti ad avere una più esatta visione; ne emana un fascino che alla riflessione non è poi tanto facile interpretare. Richter e Taylor vorrebbero far risalire la data di quest'opera d'arte ad epoca antichissima; la suppongono eseguita ancora prima che papa Liberio (352-361) avesse fatto edificare la chiesa. Possono avere ragione in quanto è poco probabile che l'originaria destinazione di queste pitture potesse essere la loro collocazione in quei posti veramente inadatti entro la basilica liberiana. Più che verosimile ne appare la importazione dall'Oriente e quindi la attribuzione ad artisti d'Antiochia o di qualche altra metropoli ellenistica. Avvalora grandemente simile ipotesi il fatto che in forma di musaici vediamo qui ripetute le scene miniate di un manoscritto contenente la storia dei patriarchi biblici e particolarmente quella di Mosè e di Giosuè. Avremo ancora occasione di soffermarci sulla teoria, tanto in favore presso gli studiosi dell'arte bizantina, la quale suppone che il lavoro dei pittori e dei musaicisti fosse quasi sempre guidato da modelli raccolti in codici alluminati. Spesso tale presupposto non si fonda su alcun indizio serio. Ma proprio nel caso dei musaici di S. Maria Maggiore una siffatta spiegazione appare estremamente attendibile.

Qui senza dubbio è mancata all'artefice la giusta comprensione delle peculiari esigenze cui deve conformarsi quel genere speciale di pittura murale che è il musaico. Qui si è tentato d'asservire quest'arte a scopi che essa non può conseguire: l'esecutore del musaico si ostina a volere riprodurre la policromia, le cangianti sfumature del modello che ha

dinanzi agli occhi e che evidentemente era un tipico prodotto dall'impressionismo ellenistico. Ne viene che questo musaico rassomiglia ai quadri in ricamo, i quali ingenuamente e vanamente si sforzano di imitare fino all'illusione una pittura. E la stessa tecnica tradisce una concezione orientale del musaico, giacchè è assai verosimile che in Oriente il musaico dapprincipio avesse significato di «tappeto in pietra», quasi destinato a surrogare i variopinti o istoriati tessuti che ornavano i pavimenti e le pareti. Il musaicista di S. Maria Maggiore *tesse* i suoi quadri con « fili e catene » di vario colore, fatti di pietruzze. Nell'ingenuità priva di sistema e nella gaia freschezza di sentimento con cui vengono incrociate le fila di tessere colorate, fra le quali scintillano i frequenti fili aurei, respira una bellezza non dissimile da quella che piace nei ricami contadineschi.

Tuttavia dobbiamo ritenere che i musaici di S. Maria Maggiore, ancora tanto lontani dai procedimenti che in seguito costituiranno la rigorosa maestria di quest'arte, non potrebbero avere tale valore per noi, se non fossero riproduzioni di un eccellente modello, cioè di una pittura eseguita secondo tecnica diversa e più adeguata al tema. Di così alta qualità era quel modello che si può capire come abbia indotto Richter e Taylor di elevarlo ad illustrazione di una età aurea nella *classica* arte cristiana.

Tutte le figure in queste numerose scene del Vecchio Testamento sono eseguite con una grazia perfettamente classica. La storia dei patriarchi e di Mosè è narrata in tono d'idillio; Giosuè è raffigurato come un'eroe dell'antica Ellade. I visi dei personaggi, i paesaggi, i movimenti rivelano in ogni particolare l'osservazione diretta e viva che è carattere precipuo dell'arte ellenistica. Con immenso sforzo il musaicista ha voluto seguire le sfumature d'ombra quali l'occhio le percepisce nelle pieghe delle stoffe in luce naturale, ed attenersi fedelmente ai molteplici piani delle composizioni impressionistiche, benchè sia cosa troppo complessa per potersi riprodurre in musaico. Le figure su questi musaici proiettano ombre colorite, gli sfondi dei paesaggi a prima vista sembrano policrome oltre ogni ragione; ma ciò avviene perchè al musaicista i mezzi di cui disponeva

non offrivano possibilità di riprodurre le tinte cangianti, e la prospettiva aerea della pittura presa per modello.

Non conosciamo altro esempio nell'arte cristiana, ove il musaico sia stato costretto al compito per esso inadempibile di riprodurre quadri che erano stati dipinti nella maniera dell'impressionismo ellenistico. E non c'è ragione di dolersene, perchè è innegabile il fascino che spira nelle pareti di Santa Maria Maggiore da questa combinazione fra elementi attinti ad un sistema pittorico di ispirazione realistica e la tecnica del mosaico ingenuamente sforzata per le necessità della trasposizione. L'arte pre-bizantina ben presto ha imparato quali compiti fossero da assegnarsi ai musaicisti affinchè la loro tecnica speciale vi potesse dispiegare tutta la sua efficienza. A Milano nell'oratorio di S. Aquilino presso la chiesa di S. Lorenzo, per un vero miracolo si è conservato un musaico con le figure di Cristo e degli apostoli, forse le più antiche che a noi siano pervenute (tav. VIII). L'opinione del Wilpert che lo attribuisce al IV secolo, ci pare da preferirsi a quella del Toesca, secondo il quale bisognerebbe datarlo della fine del V secolo. L'arcaicità maggiore trova conferma principalmente nei frammenti (malamente superstiti) di musaici in un'altra absidiola nel medesimo oratorio (tav. IX). I pastori che sorvegliano un gregge in un paesaggio di «monticelli» appaiono come figure di creazione prettamente alessandrina. Era forse «soggetto» del quadro l'annuncio della Natività ai pastori? Altri studiosi vi vedono semplicemente una scena pastorale concepita come paesaggio decorativo. Qualunque sia stato il vero carattere dell'opera, spira in questi frammenti un così deciso soffio d'ellenismo, che difficile sarebbe inserirli fra le produzioni d'un'epoca posteriore, diciamo, al mausoleo di Galla Placidia. Quanto al Cristo con gli apostoli, il candore con cui queste figure si rivelano come veri e proprî ritratti, non contraddice a che venga loro assegnata una data più antica. Questo musaico modesto, di provinciale apparenza, povero nella tecnica, semplice nella maniera artistica, meriterebbe tuttavia una più estesa rinomanza dei musaici di S. Pudenziana in Roma (tav. X-XI) tanto celebrati, ma purtroppo restaurati a diverse epoche con disinvoltura rac-

capricciante. Nel loro stato attuale permettono di prendere in considerazione solo qualche frammento dell'antico autentico lavoro, là dove è stata più o meno discreta la mano dei restauratori. Tema di questo musaico nell'abside di S. Pudenziana è Cristo con i dodici apostoli (due figure sono state distrutte durante un rifacimento dell'abside) con i simboli degli Evangelisti e due figure allegoriche: l'*Ecclesia ex gentibus* che incorona S. Paolo e l'*Ecclesia ex circumcisione* che incorona S. Pietro; nello sfondo, un paesaggio con una città. Le parti meglio salvatesi sono la figura del Redentore e la parte a sinistra del gruppo. Molto si è scritto sui musaici di S. Pudenziana; nè vi sono controversie serie in merito alla data e se gli uni la pongono tra gli anni 384 e 398, mentre altri (Wilpert) la traspongono entro il quindicennio 402-417, ciò non può avere sostanziale importanza. Ma sullo stile di questi musaici sono stati espressi giudizî che si contradicono. L'indole naturalistica della composizione, a tutti evidente, venne interpretata da certuni come documento di una «tradizione romana di realismo», la quale avrebbe opposto resistenza al «convenzionalismo orientale», destinato in seguito a celebrare i suoi trionfi nell'arte di Bisanzio. Viceversa altri hanno cercato nel «tipo siriaco» che accuserebbero i visi di Cristo e degli apostoli, una prova sicura per l'origine orientale di questa pittura. La divergenza dei pareri è alimentata da una terminologia confusa, molto più che dalla sostanza del problema. Lo Strzygowski che al suo primo e fragoroso libro ha dato per titolo: «Oriente o Roma?» non poco ha contribuito al divampare di simili controversie originate da malintesi puramente terminologici. Imagina forse qualcuno che il mondo romano e quello dell'ellenismo potessero sussistere nel III e nel IV secolo come entità nettamente separate e impermeabili l'una all'altra? E se tale non fu il caso, se la realtà storica ci si presenta non nel contrasto fra romanità ed ellenismo ma nella fondamentale unità (sia pure polimorfa per la persistenza dei particolarismi regionali) di quella «Ecumene» che era allo stesso tempo ellenistica e romana, se «l'Oronte defluiva nel Tevere» già ai tempi di Giovenale, non è forse altrettanto artificioso scindere

l'« Oriente » dalla Roma ove aveva regnato Eliogabalo, quanto negare lo spirito di Roma che irradiava dalla residenza imperiale di Antiochia o dal «Cesareo» di Alessandria? Una volta stabilito questo punto di vista, si concilieranno le tesi apparentemente contrarie, dicendo che l'arte dei musaici di S. Pudenziana non è né «romana» né «orientale» ma rientra nel grande ciclo dell'arte ellenistica. Entro questa, che fu espressione della «civiltà mediterranea» dalla conquista di Alessandro fino al trionfo dell'Islam, potevano naturalmente affermarsi differenze di epoche e di scuole ed anche caratteristiche regionali. Non possediamo ragguagli sicuri che ci permettano di attribuire ai particolari gusti di una qualche località l'origine del naturalismo dominante nei musaici di cui stiamo trattando. Le tendenze naturalistiche si riscontrano dovunque nell'arte del mondo ellenistico, senza eccezione. Degna di rilievo nel nostro caso è solo la decisa insistenza con cui questa inclinazione si manifesta, anzi tutto nella composizione «veristica». Le teste di tutti i personaggi sono così evidentemente dei ritratti, che ne è sorta la nota leggenda secondo la quale le stesse allegoriche figure della « Chiesa circoncisa » e della «Chiesa nata fra le genti», sarebbero le effigi di due sante donne appartenenti alla famiglia di S. Pudenziana. Non è impossibile, dato questo metodo dell'artista, che pure la città santa nello sfondo del musaico presentasse una veduta esatta della Gerusalemme di quell'epoca ; il che recherebbe appoggio all'opinione di coloro, i quali sostengono l'origine siro-palestinense dell'opera.

I musaici di S. Pudenziana stanno all'inizio di una lunga serie di musaici eseguiti a Roma o in altre città d'Italia durante il v secolo. Ancora una volta ci si può persuadere quanto sia semplicista l'idea che fa della prosperità sociale o politica un corollario indispensabile di ogni fioritura delle arti. Roma nel v secolo non godeva certamente nè dei frutti della pace nè dell'animazione di una fortuna ascendente. E tuttavia l'arte cristiana, in particolare la pittura cristiana, vi prosperò con una considerevole attività, della quale ci informano i dispersi frammenti a noi pervenuti. Tra il 422 ed il 432 fu rivestita d'ornamenti la chiesa di S. Sabina sull'Aventino. Ne sussiste

soltanto l'iscrizione con due figure allegorizzanti le chiese (tav. XII), le quali bastano per farci intendere come anche i musaici di S. Sabina avessero le caratteristiche del « verismo » ellenistico persino nel trattamento delle allegorie. Vi si constata chiaramente la direzione subito presa dall'arte cristiana e l'allontanamento deciso dallo stile simbolista degli affreschi nelle catacombe.

Di poco posteriori a quelli di S. Sabina sono i musaici nell'arco trionfale di S. Maria Maggiore che un'iscrizione precisa essere stati eseguiti sotto il pontificato di Sisto III (432-440). Questi musaici talmente si differenziano per il loro carattere dai musaici nella navata della medesima chiesa, che si stenta a capire gli studiosi (Venturi, Toesca) i quali agli uni ed agli altri assegnano la stessa data. S'adduce come argomento i restauri visibili nei musaici dell'arco trionfale; ed è giusto: certe aggiunte di un'epoca più tarda conferiscono a questi musaici dei tratti che fin troppo li apparentano ai musaici bizantini del VI secolo. Senonchè tali aggiunte non potevano radicalmente mutare l'aspetto generale dell'opera. E proprio nell'aspetto generale vi è ben poca somiglianza con quello dei musaici che decorano la navata. In primo luogo manca ogni ragione per asserire che i musaici dell'arco sarebbero stati, alla stregua di quelli nella navata, copiati dalle miniature di un codice. Al contrario la composizione delle otto scene rappresentate sull'arco è adattata allo spazio irregolare che l'architettura lasciava disponibile per il musaicista. L'Annunciazione (tav. XIII) è rappresentata conforme al racconto degli apocrifi ed una delle scene: la Santa Famiglia dinanzi al re Afrodisio (tav. XIV) è tolta di peso dal « falso Matteo ». Varianti notevoli rispetto al canone abituale presentano pure altre scene e l'Ainalov vi scorgeva peculiarità iconografiche dell'Oriente. Quanto allo stile, nella misura in cui se ne può giudicare facendo astrazione delle aggiunte posteriori, se ne deve dedurre che i musaicisti dell'arco trionfale erano molto meglio edotti delle possibilità offerte dall'arte del musaico che non gli artefici i quali avevano lavorato alla navata. Quelli dell'arco hanno inteso la necessità di certe limitazioni nel riprodurre i movimenti, come pure la

inevitabile preminenza in quest'arte dell'elemento rappresentativo su quello narrativo. Si proponevano quindi non tanto di svolgere una storia quanto di mostrare un evento, al quale ultimo compito il musaico può servire molto meglio. Si astenevano dal riprodurre osservazioni impressionistiche ed evitavano di sminuzzare il musaico in filamenti di colore. Manca ai loro quadri quella libertà, quella grazia, quel candore spontaneo che abbiamo notato nelle scene del Vecchio Testamento sotto le finestre della navata ; nondimeno segnano più sicuramente la via, per cui l'arte del musaico giungerà alla sua piena magnificenza.

Sfortunatamente di questa via si perdono per noi le tracce durante la seconda metà del v secolo, giacchè non si sono conservati i grandi cicli di musaici che furono fatti in S. Agata dei Goti (455-461) ed in S. Andrea Catabarba (471-483). Più rattristante ancora è la distruzione dei grandiosi affreschi di cui s'adornavano la basilica di S. Paolo e la prima chiesa dedicata a S. Pietro (440-461). Non vi è dubbio che queste pitture murali, assieme ai musaici che si trovavano in questi santuari allora veneratissimi, costituivano quasi il monumento principe di tutta quell'epoca artistica. Avremo in seguito ripetute occasioni di constatare, quanto vivo sia rimasto durante l'intero medio evo il ricordo di queste celebri pitture murali. Vedremo pure come di recente un'ingegnosa ipotesi abbia cercato negli affreschi pre-bizantini di S. Paolo la spiegazione dei fenomeni artistici in cui albeggiò la Rinascenza italiana.

Ravenna, per nostra fortuna, è il luogo unico, per ora, al mondo che preziosamente abbia sottratto alla fuga dei tempi una successione di monumenti atti ad illustrare il graduale progresso della pittura dalle forme ellenistiche al sistema bizantino. Il più celebrato di questi monumenti è anche il più antico di tutti : sono i musaici nel mausoleo di Galla Placidia (430-450). Spesso si dimentica tuttavia che Ravenna, pur così felicemente ricca in musaici del v e del vi secolo, è soltanto una parte della Ravenna che fu : nulla ci è pervenuto degli antichissimi musaici che decoravano la basilica Ursiana (iv secolo), nè di quelli

in S. Giovanni Evangelista (v secolo), o nel palazzo di Teodorico, nella basilica Petriana in Classe ed in altre cinque o sei chiese di cui le carte ci attestano l'esistenza tra l'epoca di Onorio e quella del vescovo Agnello. E quel che si è salvato è lungi dall'essersi conservato in buono stato ed al completo. Di quel che avremmo potuto vedere, se fossimo entrati in Ravenna al tempo degli imperatori o degli esarchi, oggi ci è dato di conoscere certo meno che la terza parte. Eppure è moltissimo se a confronto poniamo quel che può offrirci Roma dove il residuo difficilmente arriva alla ventesima parte del patrimonio artistico già posseduto nell'alto medio evo; e tanto più se ricordiamo Costantinopoli per la quale il rapporto fra cimeli sopravissuti e splendori distrutti probabilmente più che a l'uno per cento s'avvicina all'uno per mille.

I musaici del mausoleo di Galla Placidia (tav. XV-XVI) sono meglio di tutti gli altri noti al pubblico, e non per effetto del caso. Lo si deve all'alta qualità dell'opera (che a torto il Van Marle sembra porre in dubbio) come pure al fatto che qui finalmente non vediamo più frammenti, ma una conchiusa, armonica composizione. Si entra in un edificio di piccole proporzioni, costruito appositamente per essere adornato con musaici; la sua mole ridotta e la buona conservazione lo hanno salvato da ulteriori ritocchi ed alterazioni. Il mausoleo di Galla Placidia permette di farsi un'idea esatta dell'effetto visuale che in massima era destinato a produrre il musaico cristiano. Qui si vede fino a qual punto l'effetto davvero potente di questo genere di pittura dipendeva da una distribuzione della luce, regolata con sapiente raffinatezza. Allorchè di recente l'intendenza delle Belle Arti a Ravenna sostituì i vetri comuni nelle piccole finestre del mausoleo con lastre di alabastro che lasciano filtrare una luce attenuata, questa felice innovazione ridiede ai musaici quell'atmosfera cui essi possono reagire con piena efficienza cioè con tutta la gamma cromatica delle loro tessere sapientemente irregolari nelle fratture e ad arte esposte sotto angoli diversi al raggio che le rischiara. Sotto queste volte irradianti una luce colorata John Addington Symonds ha potuto fare l'osservazione opportunamente ricordata dal Dalton. Quel

raffinato conoscitore d'arte ha intuito come l'arte bizantina, dovendo operare sotto il sole generoso del mezzogiorno, abbia cercato nei musaici lo stesso effetto di sovraterrestre, angelica «luminosità» che l'arte gotica, sotto il cielo molto meno radioso del settentrione, si sforza d'attuare per mezzo delle vetrate istoriate. L'arte ellenistico-romana non aveva pensato a simile destinazione dei musaici. Scaturì dalle aspirazioni dell'anima cristiana. E per tale verso tutta l'arte del musaico acquistò un significato nuovo.

Nell'insieme di musaici che in inscindibile coesione s'armonizza con l'architettura del mausoleo placidiano, è naturale che assuma importanza precipua l'elemento decorativo. Ai motivi ornamentali venne fatto largo posto. Sono esclusi da quest'opera gli intenti narrativi e le figure che s'aggiungono al schietto ornamento rivelano con piena evidenza la loro indole simbolica: la croce nel cielo stellato e gli emblemi degli Evangelisti all'apice della volta; nelle lunette i cervi che si dissetano alla fonte di vita ed i colombi che bevono nel calice. Pure le due lunette che contengono figure umane non escono da temi simbolici: nell'una è il Buon Pastore, nell'altra l'enigmatico «stauroforo» nel quale gli eruditi vorrebbero ravvisare S. Lorenzo traendo argomento dalla fiamma e dalla graticola; ma è interpretazione che non persuade tutti. Persino gli apostoli disposti per due, a tal punto sono «impersonali» che vennero da taluni scambiati per profeti del Vecchio Testamento. In questo ritorno, cui non ci si sarebbe aspettati a mezzo del secolo v, verso le tendenze simboliche del cristianesimo primitivo, dobbiamo forse individuare la peculiarità di una scuola locale (la quale per gli uni sarebbe «romana», per gli altri «ravennate», per i terzi senz'altro «siriana»)? Non sarebbe più semplice farne tributo al felice ingegno dell'artista, il quale meravigliosamente si rese edotto che le proporzioni e la costruzione a volta dell'edificio vietavano ogni tentativo di stile «narrativo», che senza dubbio avrebbe turbato l'effetto decorativo d'insieme? Perchè prendesse questa decisione, bastava che egli fosse artista capace di dominare il proprio compito, qualunque fosse la sua patria: Roma o Ravenna, un borgo della Siria o la stessa Costantinopoli.

I suoi metodi di lavoro e la sua maniera di trattare le figure accertano d'altronde che egli era maestro della scuola ellenistica, sempre la medesima da cui provengono le altre opere del IV e del V secolo, da noi esaminate. Il Toesca, dopo avere molto attentamente studiato questi musaici, ha giustamente rilevato l'impressionismo ardito, con cui sono eseguite le ghirlande di fiori e fogliami e che si esprime ancora nelle « faville di carminio » avvivanti il viso del Buon Pastore. Lo storico italiano, constatando la maestria di tutti questi procedimenti e valutando la finezza d'un'arte la quale con impeccabile senso d'armonia ha saputo creare un insieme grandioso entro lo spazio minuscolo del mausoleo, enuncia l'ipotesi che questo sia lavoro di « artefici venuti da Costantinopoli ». Perchè infatti la figlia di Teodosio, durante anni rifugiata sulle rive del Bosforo, non avrebbe dalla stessa metropoli che le fornì i mezzi per riconquistare l'impero d'Occidente, condotto seco qualche insigne artista per impiegarlo all'abbellimento della sua restaurata residenza?

Ma seppur fossero stati gente di Bisanzio, l'arte loro ancora non poteva dirsi *bizantina* ma tutto al più pre-bizantina. Sebbene avessero preso coscienza degli effetti specifici proprî al musaico e con vera genialità sapessero adattarli all'idea profondamente cristiana, che vuole l'interno del santuario visibilmente staccato dalla luce terrestre e saturo d'una luminosità quasi emanata dall'empireo, questi artisti del V secolo non erano ancora in grado di vedere e di riprodurre le cose secondo un nuovo sistema. Attingevano gli elementi figurativi dall'arte ellenistica, quali li trovavano e se questa diretta dipendenza dagli antichi modelli è alquanto celata dal simbolismo decorativo che predomina nel mausoleo, la si vede chiaramente nel tema a figure del vicino Battistero. I musaici nel Battistero di Ravenna (tav. XVII–XVIII) in ispirito e nel tempo sono molto affini a quelli del mausoleo dell'Augusta Galla. Ne determina la data il pontificato del vescovo Neone tra il 450 ed il 460. Non meno abbondante che nel mausoleo è qui l'elemento ornamentale, ed a rinforzare l'effetto decorativo dei musaici sono aggiunti stucchi di fattura integralmente ellenistica. Tuttavia il problema postosi dall'artista non gli permetteva di limitarsi a figurazioni

simboliche e decorative. Nel pinacolo cupolare si è collocata la tradizionale scena del Battesimo, e dalla sua base formano cerchio le figure dei dodici apostoli ; le orla un anello sezionato in otto parti, ciascuna delle quali è come un quadro di simbolico contenuto. Sono composizioni a base di architetture ornamentali, tutte disegnate secondo lo stesso tipo: al centro di ogni quadro sta una specie di abside con un altare sul quale è dispiegato il Vangelo o con un trono dal quale si erge la Croce. Non è difficile identificare nelle imaginarie architetture così frequenti sugli sfondi di affreschi ellenistici, i prototipi dai quali presero lo spunto per queste composizioni molto astratte, i musaicisti cristiani che decorarono il Battistero. Essi tuttavia si sono preoccupati anzitutto di subordinare l'insieme ad un pensiero simbolista e di immettere un arcano significato in ogni minimo particolare. Eppure, come dice bene il Toesca, tali «concetti astratti..... li esprimono in modo realistico, quasi materializzandoli ». Le suppellettili delle sacre funzioni e l'addobbo interno del santuario sono riprodotti con un vivo senso d'osservazione veristica, con il senso medesimo che dirigeva l'artista ellenistico quando si dedicava alla pittura di nature morte. Nei procedimenti non differisce dall' arte dei musaici decorativi di tipo romano-ellenistico ove per divertire l'occhio si accumulavano veri «inventari» di suppellettili casalinghe. Così pure sono piene di vita le piccole figure di profeti nelle ricche volute d'acanto che adornano i triangoli fra gli archi. Per quel che riguarda gli apostoli, le loro effigi per «espressività da ritratti» sembrano superare tutto quel che i primi secoli dell'arte cristiana hanno prodotto. «Visi da agonisti delle palestre e da gladiatori» ha detto il Toesca. Sono ritratti fatti da artisti che perfettamente padroneggiano i mezzi di figurazione. Certo non è sotto nessun aspetto un arte nuova. Forse il ricco ornamento che accompagna le figure principali esprime il soffio di un'èra nuova: ma le figure drappeggiate e particolarmente i visi sono comuni all'ellenismo pagano come a quello cristiano. Non vi è ancora unità, ma solo spuntano gli elementi con cui tale unità si creerà in epoca posteriore. Non vi è ancora pittura bizantina ma soltanto una pittura pre-bizantina.

Ed a questa appartengono pure i musaici nel Battistero di Napoli (tav. XIX). Grande sfortuna è che oggi ci sieno rimasti solo i frammenti di una meravigliosa decorazione in musaico la quale consisteva in una serie di scene, in parecchi quadri simbolici ed in figure isolate di santi martiri. Le indagini del Toesca e del Muñoz hanno accertato la data di quest'opera: fu eseguita sotto il vescovo Soterio (470-490). Dall'esame dei frammenti sembra risultare che gli elementi figurativi qui prevalevano su quelli di ornamentazione simbolica. Primeggiava la figura umana di un tipo ellenistico più idealizzato che quello degli apostoli sul musaico ravennate. La maniera pittorica si distingue per la sua semplicità; le tinte sono parche e poco varie, ma il loro giuoco è variato molto abilmente, senza i consueti ardimenti impressionistici. Più che probabile è che al Battistero di Soterio abbiano lavorato artefici del luogo, di educazione provinciale, e continuatori di una tradizione formatasi su altre notevoli opere le quali dal IV secolo in poi illustrarono i santuari della Campania, ma che per noi sono perdute: ad esempio i musaici con tanta cura ordinati da S. Paolino a Nola.

Ben si può intendere come in Italia l'arte romano-ellenistica opponesse maggior resistenza di quella che altrove poteva incontrare lo stile nuovo coltivato a Bisanzio. La pittura di creazione regionale nell' Italia « suburbicaria » poteva ancora per qualche tempo mantenersi indipendente da influssi d'oltre mare, ed a Roma stessa quest' arte rimaneva nella fase prebizantina allorchè una scuola prettamente bizantina già trionfava a Ravenna. A tale corrente devono probabilmente le loro particolarità i musaici nell'abside dei SS. Cosma e Damiano (tav. XX-XXII) eseguiti negli anni 526-530; e così pure un'imitazione fattane dieci o vent'anni dopo, che imperfettamente possiamo vedere in S. Teodoro (tav. XXIII). In merito a questi musaici sono stati enunciati giudizî di dubbia consistenza: vi hanno voluto scorgere l'impronta di una «fresca barbarie» che sarebbe penetrata nell'urbe; sua manifestazione sarebbe un certo rozzo realismo. Al contrario il Van Marle vi vede « la prima affermazione in Roma dell'arte bizantina». Se vogliamo strettamente attenerci ai fatti, troveremo che tanto il generale effetto

dei colori, quanto la struttura delle figure drappeggiate degli apostoli o dei « Santi Anargiri » e così pure la tendenza a trattare i visi in maniera energicamente naturalistica, ci fanno in tutto ricordare i musaici del v secolo. Con questa sola riserva: che l'interpretazione è divenuta molto più grossolana e senza dubbio palesa uno stadio di decadenza. Con le figure menzionate malamente si combina l'effigie di S. Teodoro nella quale appariscono evidenti, sebbene maldestre, le imitazioni del nuovo stile bizantino. Tutto ciò prova l'assenza di un vero stile, di un sistema definitivo nei musaici di papa Felice IV. E la spiegazione più ovvia del fenomeno è da ricercarsi nelle condizioni che per qualche tempo ridussero Roma e la sua arte al « marasmo provinciale ». Il quale venne superato non appena Roma incominciò a seguire la stessa via per cui progrediva l'arte prebizantina.

## V

Dei destini dell'arte pre-bizantina a Bisanzio medesima ben poco ci è noto. Costantinopoli nel IV e V secolo era la « nuova Roma ». Di fatto (e certo contro le intenzioni del suo fondatore) formò il nuovo centro di una vigorosa riscossa dell' ellenismo contro la supremazia latina. Con rapidità stupefacente si parò di edifici monumentali, in parte depredando le più illustri città del mondo greco, in parte copiando i modelli che offrivano le metropoli dell'Oriente e dell'Occidente, Alessandria, Antiochia, Roma. Tenendo in debito conto immense diversità d'ambiente naturale e di situazione storica, si può ricordare per analogia la fondazione altrettanto subitanea di Pietroburgo, che sostituì Mosca a capo d'un impero rinnovato. Nella storia delle grandi monarchie d'Asia sono anche più frequenti i casi in cui la volontà d'un despota potentissimo improvvisa d'un tratto una grandiosa città attorno alla sua residenza. Ne scaturisce questa regola generale: che la funzione di simili «capitali create dal nulla» non è tanto creativa quanto utile come organizzazione. Le città «vecchie» sorte e cresciute in modo organico (cioè «non si saprebbe dire secondo quale regola» – come Parigi che di tale organicità rimane l'insuperabile tipo) hanno nella loro lunga storia momenti quasi d'eclissi, durante i quali tuttavia non cessano di dare un fermento di ispirazioni creative ai popoli ed agli individui. In tali momenti trionfano facilmente sulla loro vetusta oscurità gli splendori nuovi fiammanti di urbanesimi improvvisati che devono l'esistenza al geniale artificio di un Costantino o di un Pietro. Il genio politico di colui che fonda o rinnova un impero è sempre genio di sintesi, di assimilazione, è potenza di volontà che riesce ad accelerare ed a semplificare i processi naturali, contrastati, lenti di un organico sincretismo. Nell'arte ch'esso asserve ai suoi fini, questo genio trascura l'inventività e pregia anzitutto lo spirito di sistemazione.

Ma Costantinopoli non è stata eretta in un deserto o fra lo squallore di maremme. L'eccezionale vantaggio della sua posizione sia per la guerra sia per i traffici era stato celebrato da Erodoto. Municipio sovrano, Bisanzio non ingloriosamente aveva partecipato durante otto secoli alla vita intellettuale ed artistica non meno che a quella economica delle genti elleniche. Allorchè Costantino con decisione subitanea (tra il 18 settembre e l'8 novembre dell'anno 324) la prescelse ad imperiali destini, era circondata e penetrata dall'ellenismo. Troppo vivaci, molteplici, grandi erano le tradizioni artistiche di questo mondo ellenistico perchè bastassero gli sforzi, sia pure di un Costantino o di un Teodosio, ad arginarle senz'altro entro l'alveo delle nuove esigenze «auliche» di Bisanzio capitale. Quindi possiamo essere certi che nel IV e nel V secolo Costantinopoli rimase «prebizantina», benchè non ci sia conservato neppur un monumento di tale epoca tanto importante. Le chiese di Tessalonica hanno conosciuto le tristissime vicissitudini di una città «levantina» sotto il dominio dei Turchi, hanno subito gli effetti di barbari rifacimenti e di un neghittoso abbandono, di apocalittici disastri quali sono gli incendi e la guerra in paese orientale; eppure esse rimangono testimoni d'immenso valore per noi; essendo gli edifici della città che nell'impero prendeva rango subito dopo la capitale. «In fatto di architettura si riscontrano in questa città, fin dal V secolo, tutti i tipi di costruzione che l'Oriente ci abbia rivelato». Ricordiamoci bene quest'asserzione autorevole di Ch. Diehl. Senza dubbio si troveranno studiosi zelatori della teoria «orientale» i quali ci vorranno persuadere che appunto attraverso Tessalonica (e perchè mai per tale via?) penetravano «gli influssi dell'Oriente» accolti qui prima che lo fossero a Costantinopoli stessa. Ma non v'è bisogno d'insistere sulla speciosità di tali «accomodamenti della storia». Il giudizio del Diehl, che ha studiato i monumenti sul posto, ci permette invece di tenere per certo che pure Costantinopoli durante il V secolo ha naturalmente conosciuto tutti i tipi d'architettura, di cui l'Oriente, forse solo per caso, ci ha conservato più o meno abbondanti campioni. Alla stregua dei pochi frammenti di musaici che si trovano a Tessalonica, abbiamo pure ragione

di farci un'idea dei musaici che alla stessa epoca adornavano Costantinopoli. Nella rotonda di S. Giorgio il dispetto dei tempi ha distrutto la composizione centrale, lasciando sussistere l'orlatura anulare in musaico, la quale contiene otto quadri simbolici; sono composti di «veristiche» vedute di architetture ellenistiche, nel modo identico come i musaici del Battistero neoniano a Ravenna. Sull'insieme della composizione riesce meno facile farsi un'opinione, ma le piccole figure di santi in atteggiamento di «oranti» disposte sullo sfondo di architetture con fantastica, «alessandrina» prospettiva, suggeriscono che vi sia stato un impressionismo ellenistico anche nel trattamento delle figure. Le volte absidiali nella chiesa di S. Giorgio sono decorate da musaici ornamentali aventi per motivo frutti ed uccelli (tav. XXIV), mentre sugli archi di un'altra chiesa in Tessalonica dedicata alla Vergine Acheiropoieta (e sotto il dominio turco ridotta a moschea Eschi-Giuma) l'architetto francese Le Tourneau, rapitoci da morte prematura e meritevole della nostra riconoscenza per avere eseguito le misurazioni e le fotografie nelle chiese di Tessalonica in un modo che a tutti dovrebbe servire di modello, aveva scoperto meravigliosi ornamenti in musaico : ghirlande di fogliami, di fiori e di frutti (tav. XXV) ; ha detto il Dalton che dal punto di vista del colore sono questi i musaici più squisitamente raffinati dell'epoca primitiva.

Non è molto quel che abbiamo per tutto il secolo v sul territorio propriamente bizantino. Ma più deplorevole ancora è che nella regione adiacente alla metropoli nulla ci sia rimasto, salvo frammenti fortuiti, per documentare quel secolo così grande nella storia di Bisanzio, che fu il vi dell'era cristiana. Non si può abbastanza esaltare i meriti del Diehl il quale non solo nel suo notissimo « Manuel », ma in una serie di ampie monografie, ha gettato tanta luce sul secolo di Giustiniano e sull'egemonia di Costantinopoli in quest'epoca dell'arte bizantina. Quando si dice che l'arte bizantina si è costituita al principio del vi secolo e che da allora incomincia la sua storia, non è questa una semplice convenzione di comodità metodologica. Giacchè allora sono sorti veramente i monumenti nei quali (dopo quasi due secoli di prove e riprove) si sono raggiunti unità

e cosciente sistema nella figurazione e nell'ornamentazione. Questi monumenti furono insuperabili, modelli dominanti cui erano rivolti gli occhi e le menti di tutto l'orbe sul quale si estendeva la dominazione od anche soltanto il prestigio di Bisanzio. Santa Sofia senza dubbio fu come il « cosmo » delle arti bizantine. In essa *tutto* si conformava perfettamente allo scopo segnato: dalla pianta dell'edificio all'ultimo particolare di un *polycandilon*. Con tali creazioni Bisanzio metropoli dettava al mondo una nuova legge dell'arte. La maestà di questa legge la possiamo ancora ritrovare in quella geniale creazione architettonica che è Santa Sofia. Tanto più penoso diventa il confessare che della pittura del VI secolo a Costantinopoli non sappiamo assolutamente *nulla*. Neppure conosciamo bene l'idea generale che determinò la decorazione pittorica della grande chiesa. Mercè i testi descrittivi che ha pubblicato il Heisenberg, ci rimane per lo meno l'astratta rappresentazione dei musaici che decoravano un'altra insigne chiesa costruita sotto Giustiniano: quella dei SS. Apostoli. Si ammiravano nel suo interno grandiosi cicli di scene in cui era narrata la vita di Cristo. Il maestro musaicista Eulalios si era ritratto nella scena delle Marie al Sepolcro, vestito come soleva essere mentre eseguiva questi quadri (testo riferito dal Diehl). I musaici nella chiesa dei SS. Apostoli offrivano al mondo bizantino un modello di pittura non meno importante del modello d'architettura che era Santa Sofia. Né questi musaici, né quelli della basilica di S. Giovanni nel chiostro dello Stoudion, nè i musaici della sala cupolare nella parte del palazzo detta Chalke (dove si vedevano rappresentate le vittorie di Giustiniano) sono pervenuti a noi.

Poichè Costantinopoli non ci può offrire assolutamente nulla, aquistavano valore eccezionale i frammenti di musaici che si erano conservati nella chiesa di San Demetrio in Tessalonica. (tav. XXVI-XXIX).

Sciagura volle che parte di essi perisse nell'incendio del 1917. Vi fu divergenza d'opinioni in merito a questi musaici. Ma con ogni probabilità ha ragione il Diehl, attribuendoli, sulla fede di deduzioni storiche, parte al secolo VI, parte al VII. Riguardo allo stile tutti questi quadri che giustamente l'eru-

dito francese ritiene essere stati imagini votive, appartengono ad un solo e medesimo genere d'arte. Eseguiti su ordinazione di donatori, i quali avevano qualche debito di riconoscenza verso il santo patrono della chiesa, questi quadri in musaico erano distribuiti senza alcun ordine in varii luoghi del santuario. La qual circostanza assume per noi significato non poco interessante. Si schiude qui a noi quasi un angolo discreto dell'arte bizantina: quello di un'arte « per privati », quindi più intima, meno aulica. Non essendo subordinate a qualche elaborato schema di decorazione, non dovendo ottemperare a precise ingiunzioni del dogma insegnato, le figure nei musaici di San Demetrio rivelano l'artista in una disposizione di maggior libertà. Lo si nota nella vivacissima grazia, nella umanità schietta di questi ritratti. Utile dovrebbe riuscire una più attenta contemplazione delle figure e delle teste disegnate in omaggio a San Demetrio, a coloro che tuttora s'ostinano a ravvisare nella pittura bizantina una « antitesi orientale » dell'arte classica. Eseguite nel VI, in parte persino nel VII secolo, e da maestri di magnifico ingegno, queste figure e queste teste respirano il più puro alito dell'antichità. In questi ritratti bizantini la natura e l'« idealizzazione » si vedono dosate esattamente nella stessa proporzione come nei ritratti dell' èra ellenistica (v. l' opera del de Grüneisen). Difficile sarebbe aggiungere qualcosa a quanto ne ha detto Ch. Diehl: « le faccie sono modellate con abilità straordinaria, a mezzo di cubi sottilissimi, che si possono guardare molto davvicino senza che ne venga alterato l' effetto di bellezza; d'altra parte ne esala un sentimento di vita espressiva e robusta, per cui sono ritratti d' incomparabile verità ». Assai clemente fu dunque, una volta tanto, l'« edace » tempo, conservandoci, fra così generale ruina, un affascinante documento della fedeltà che la pittura « da camera » serbava a Bisanzio, persino nell'èra pomposa di Giustiniano, alle tradizioni elleniche di sincerità e di grazia. Quanto all'arte ufficiale dell'epoca, essa ancor oggi è rappresentata a Ravenna

Peregrinando da una chiesa all'altra in Ravenna vi si può scorgere molto chiaramente la successione delle tendenze

che l'una dopo l'altra trionfarono nel campo dell'arte. Osserviamo qui il trapasso dall'arte prebizantina a quella veramente Bizantina. Ben s'intende che di simili passaggi si può parlare solo per intenti metodologici, giacchè non vi fu in realtà mai un momento in cui un artista esecutore di musaici si fosse reso conto di iniziare una tale quale « rubrica nuova ». Ma per il nostro modo di percepire la serie di lavori, fatti da successive generazioni di artisti, questa rubrica separatrice dell'antico dal nuovo esiste : sentiamo questo traguardo allorchè paragoniamo la decorazione del Battistero degli Ortodossi con quello del Battistero degli Ariani, ciascuna delle due opere avendo per soddisfare all'identico compito decorativo adottato soluzioni diverse. Non che sia grande tale diversità : l'innovazione non fu mai brusca a Bisanzio ; tuttavia nel suo significato essenziale la differenza è importante ed edificante. Il Battistero degli Ariani (tav. XXX-XXXII) è della fine del regno di Teodorico (c. 520) il quale aveva fatto altresì decorare con musaici il suo palazzo e la chiesa di S. Apollinare Nuovo. In sostanza la composizione dei musaici nel Battistero ariano ripete la composizione che abbiamo veduto nel Battistero di Neone. Senonchè tutt'altrimenti si presenta il rapporto fra le figure degli Apostoli e l'ornamento che le circonda. In quello degli Ortodossi la figura aderiva immediatamente allo sfondo di architetture decorative : evidentemente il maestro si conformava al concetto ellenistico d'« un paesaggio con personaggi ». Dagli Ariani invece la figura umana s'erge isolata, sta per sè ; il suo significato figurativo vien posto in rilievo dallo sfondo in oro, mentre l'ornamento si riduce al secondo piano ed è scomparsa del tutto la cerchia simboleggiante dei troni e degli altari, appunto perchè era motivo troppo ellenistico, attinto direttamente dall'arte alessandrina. Neppur si ritrova più nei visi degli apostoli il carattere di « ritratti » impressionistici. Hanno acquistato un aspetto uniforme. Non dimentichiamo che « uniformità » equivale in parte ad « unità », ed all'unità, al sistema doveva aspirare la pittura bizantina. Il Van Marle giudica che le « toghe in cui s'avvolgono gli apostoli, palesano per la prima

volta gli elementi del manierismo orientale». Ma quel che all'autore olandese sembra manierismo non è altro insomma che lo spirito sistematico il quale preferisce il determinismo di una regola figurativa alle contingenze dell' osservazione empirica. L' antichità non è però del tutto obliata; basta per convincersene la presenza della divinità fluviale personificante il Giordano nella scena del Battesimo (malauguratamente restaurata da cima a fondo). Ma sono indiscutibili gli elementi nuovi. Questi ancora meglio risaltano nei musaici eseguiti per il re dei Goti sulle pareti di S. Apollinare Nuovo.

Qui al servizio di Teodorico o di sua figlia Amalasunta hanno lavorato maestri notevolmente più abili di quelli cui era stato affidato il Battistero degli Ariani. Le scene in musaico della vita di Cristo (tav. XXXIII-XXXIV) entro la navata di S. Apollinare Nuovo, costituiscono il più antico dei capolavori a noi pervenuti della pittura bizantina. Possono fino ad un certo punto darci un'idea di quel che siano stati i cicli narrativi in musaico nella chiesa dei SS. Apostoli a Costantinopoli. Spontaneamente si stabilisce un paragone con il ciclo, pure narrativo, ma pre-bizantino, in S. Maria Maggiore a Roma. Qua l' artista si è lasciato prendere la mano dall' elemento pittoresco, episodico della narrazione, il cui tema principale spesso gli serve solo di pretesto, come in seguito doveva avvenire ai pittori italiani del Quattrocento. A Ravenna invece l'artista bizantino ricerca anzitutto la più succinta formola logica e quella del ritmo esatto per esprimere l'evento di sacra memoria. Nulla di superfluo: nè una figura, nè un accessorio, nè un movimento che non siano indispensabili. Sempre il movimento è indicato dal gesto o dall'atteggiamento, che non esprimono l'istantaneo passaggio da uno stato all'altro, ma una situazione durevole. Nel corso della devota narrazione, nello svolgimento del dramma divino si fissano i momenti di un certo equilibrio. Non è forse il compito cui con efficienza perfetta può adempire l'arte del musaico? Ed allo stesso tempo nel carattere dei paludamenti, nel tipo dei visi l'arte si è mantenuta fedele

alle tradizioni ellenistiche; calca le nuove vie con prudenza e non vuole rinunciare nè alla semplicità, nè alla grazia degli antichi.

Non si è conservata che una parte della decorazione che adornava S. Apollinare Nuovo all'epoca dei Goti: la serie delle scene ora menzionate ed i profeti allineati negli intervalli delle finestre. Quarant'anni dopo i primi lavori, la fila inferiore dei musaici fu sostituita dalle note processioni di Martiri, uomini e donne, e solo all'estremità sono rimaste le imagini di più antica data dove sono rappresentati il Porto di Classe (tav. XXXV) ed il « Palatium » di Ravenna. La cronologia giusta dei musaici di Ravenna non è stata appurata che di recente. Il Kurth, il quale ha consacrato loro una circostanziata monografia, divide i musaici del VI secolo in varî gruppi: quelli a sfondi d'oro sarebbero del tempo di Teodorico, quelli « più maturi » a sfondi d'oro e madreperla apparterrebbero al regno di Giustiniano, mentre il gruppo « degli imitatori » si collocherebbe nella seconda metà del secolo. Inoltre da studiosi italiani (Toesca, Galassi) è stato dimostrato che i musaici nell'abside di S. Apollinare in Classe appartengono alla metà del VI secolo e non al VII, come prima veniva ammesso. Insomma il secolo di Giustiniano a Ravenna ci offre una varietà ragguardevole di temi, interpretazioni, problemiartistici; vanno dallo stile narrativo vivace, pregno di ellenistiche reminiscenze, fino a composizioni di simbolismo astratto o di pura decoratività.

Ma prima di accingerci alla rassegna dei musaici giustinianei in Ravenna, conviene ricordare i musaici nel Duomo di Parenzo in Istria (tav. XXXVI-XXXVII) i quali moltissimo hanno in comune con le pitture di S. Apollinare Nuovo, ma allo stesso tempo segnano un certo passo innanzi nel senso di un più solenne e lussuoso apparato e di una più intima connessione con le « cerimonie dell' aula bizantina ». Tuttavia le tendenze figurative vi dominano ancora tanto che questi musaici di Parenzo non ci sembrano potersi datare di un'epoca posteriore a quella dei più antichi musaici di S. Vitale a Ravenna.

In questa celeberrima chiesa ravennate che per lungo tempo ha determinato le idee generali correnti sulla decorazione

murale dei Bizantini, troviamo non meno di tre generi di musaici, diversi abbastanza fra di loro perchè ci sia lecito concludere che, pur nel secolo di Giustiniano e nonostante la strenua aspirazione all'unità, la pittura bizantina includeva in sè scuole assai eterogenee. Nel presbiterio di S. Vitale il « Sacrificio di Isacco » e la « Filossenia di Abramo » (tav. XXXVIII), i busti degli apostoli e il paesaggio ellenistico che serve di sfondo alle figure degli Evangelisti (tav. XXXIX), infine il ricco ornamento sulle volte e sugli archi sono di un'arte che poco differisce, quanto allo spirito animatore, da quella dei musaici fatti in Ravenna durante il v secolo. Questa parte della grande opera decorativa, secondo il Toesca dovrebbe essere quasi contemporanea ai musaici di S. Apollinare Nuovo ed a quelli di Parenzo: risalirebbe a circa l'anno 530. Diverso è il carattere dei musaici nell'abside, ove il tema solennemente simbolico della «Teofania» esigeva una visione celeste proiettata al di là di ogni contingenza (Toesca). La loro data rimane un enigma, ma certamente deve essere avvicinata a quella dei gruppi di ritratti a vivi colori al centro dei quali figurano Giustiniano e Teodora (546-548). Ma in queste celebri effigi imperiali (tav. XL-XLIII) appare portentosa la complessità degli elementi artistici. Furono concepiti con intenti fondamentalmente decorativi e per ciò senza dubbio l'artista ha voluto disporre di tale ricchezza tecnica, sì da potere combinare *tessere* a smalti varieggiati con quelle in oro ed in madreperla ed anche con autentiche pietre preziose. La rappresentazione di figure drappeggiate si subordina al problema di esclusiva decorazione. L'artista concentra l'animo suo non sulla forma che prendono la tunica od il manto attorno al corpo, ma sulla materia del tessuto ed è la ricchezza di questo che gli offre lo scintillio delle superfici colorate e dei ricami aurei. Se tale trattamento del vestito è di gusto proprio all'Oriente, certo il musaicista che ritrasse Giustiniano e Teodora ha adottato il concetto orientale della figura dipinta, giacchè in quest'opera ha rinunciato alla espressione pittorica di una corporeità a tre dimensioni. Ma non vi ha rinunciato quando ha modellato i visi. Le faccie sono meravigliose, ritratti vivi, concepiti ed eseguiti secondo le tradizioni

del ritratto ellenistico. Come osservò molto bene il Toesca, « il colorito non è impressionistico ; è minuzioso nel seguire il digradare delle tinte, tuttavia è arte figurativa, esatta, poggiante sull'osservazione della natura ». Più di tutto notevole è il carattere individuale che l'artista è riuscito ad imprimere alle figure. Giustiniano, Teodora, il vescovo Massimino e persino i personaggi secondari : vescovi dal sorriso dolciastro, ufficiali dall' aspetto rude o brutale, eunuchi dalle gote liscie e troppo gonfie, dame della corte raggianti di bellezza, sono tanti ritratti pieni di espressione e di vita (Diehl). Confessiamo che se il caso avesse voluto conservarci unicamente questa serie di teste ritratte dal vero, mai non avremmo potuto indovinare come in tutto il resto del quadro l'artista avesse sacrificato all'effetto puramente decorativo, all' orientale ornamento su superfici piane, le tradizioni della pittura figurativa. Nel più famoso dei suoi musaici Bisanzio ha palesato con un'evidenza di cui sarebbe difficile citare altro esempio, il dualismo radicato nelle origini stesse della sua arte.

Quanto siano complessi gli elementi dai quali è sorta l'arte bizantina nel secolo di Giustiniano lo mostrano pure altri musaici che si trovano nelle chiese di Ravenna. A S. Apollinare in Classe vi è una serie di musaici appartenenti ad epoche diverse, dissimili nei loro caratteri e per giunta vittime di poco riguardosi restauri, il che aumentò lo smarrimento degli storici accintisi alla fatica di dare a queste opere un esatto stato civile. Si può considerare per provato che i musaici dell'abside risalgono alla metà del VI secolo, mentre altri musaici, nel soggetto e nella composizione imitanti quelli di S. Vitale, furono eseguiti un cent'anni più tardi. Il musaico nell'abside di S. Apollinare in Classe (tav. XLIV) rappresenta la Trasfigurazione con un simbolismo estremamente curioso : la Croce significa Gesù Cristo, i tre agnelli gli apostoli testimoni del miracolo, mentre i profeti Mosè ed Elia sono effigiati nel loro aspetto di personaggi umani. Al di sotto la figura di S. Apollinare sta in atteggiamento di *orante* ed ancora dodici agnelli simboleggiano i dodici apostoli tra gli alberi ed i fiori del Paradiso. Lo spirito da cui nacque questa composizione non può essere apparentato per nessuna ragione

con i musaici del presbiterio di S. Vitale o con i gruppi di ritratti attorno a Giustiniano ed a Teodora. Qui affiorano tendenze di tutt'altra specie, forse nate nell'ascetismo dei chiostri e che hanno determinato una corrente singolare entro l'arte bizantina. Evidentemente il « soggetto » del quadro è qualche visione di S. Apollinare, una leggenda locale di questo santo venerato a Ravenna, leggenda di cui non possediamo altra illustrazione.

Verso la stessa epoca all'incirca sono stati eseguiti i musaici del piccolo oratorio di Sant'Andrea nel palazzo arcivescovile di Ravenna (tav. XLV-XLVI). Questi musaici che irrorano con ori le volte e gli archi della cappella palatina tendono a uno scopo evidentemente decorativo ed in questo senso s'avvicinano alle celebri processioni di martiri che in lunga teoria si svolgono entro la navata di S. Apollinare Nuovo (tav. XLVII-XLVIII). E' ovvio paragonare questi musaici fatti tra il 560 ed il 570 con i quadri in musaico dei miracoli di Cristo, eseguiti sulle stesse mura mezzo secolo prima. Nell'opera più recente vediamo abolita ogni «rappresentazione della realtà» e la pittura che ha creato queste allungate file di figure non ha più nulla di una pittura figurativa. Non solo le vesti, ma pure i visi dei martiri diventano tema di un grandioso disegno ornamentale, assieme alle palme ed alle corone del martirio. Niuna traccia di caratteristiche «da ritratto»; ma neppure i tratti del viso umano in genere o di qualsiasi « cosa naturale » destano il minimo interesse nell'artista. Egli opera con elementi soltanto decorativi, con grandi masse di ori, con la ricchezza delle arabesche colorate, sottoposte a norme di astratta logica : il ritmo dei lineamenti e gli effetti coloristici. E quel che egli voleva, lo ha raggiunto : la processione dei Martiri e delle Martiri è lungi dall'essere eseguita con la finezza che ammiriamo nei vicini quadri dell'epoca di Teodorico e di Amalasunta. Eppure, come dice il Toesca, « nell'ampia navata non sono i musaici più antichi e più realistici quelli che hanno maggior grandiosità ».

Sarà lecito da questo indubbio trionfo della maniera decorativa trarre la conclusione, più d'una volta già formulata, che tale sia stato lo scopo cui tendeva nella pittura l'arte bizantina e che essa raggiunse, rinunciando ai procedimenti

figurativi della pittura ellenistica e trovando un nuovo appoggio nelle concezioni puramente decorative dell'Oriente? Sarà esatto, valendosi degli esempî offerti da Ravenna, considerare come conchiusa l'«evoluzione» della pittura bizantina in quei cento anni che separano il mausoleo di Galla Placidia ed il Battistero di Neone dalle volte della cappella nell'Arcivescovado e dalle processioni di Martiri nella navata di S. Apollinare Nuovo? Osiamo sostenere che, seppur Ravenna sia l'unico luogo dell'orbe dove ci sia dato vedere la transizione dalla pittura «prebizantina» a quella bizantina dei secoli v e vi, la prima conseguenza che dobbiamo trarne è la constatazione della complessità e della molteplicità d'interni movimenti entro l'arte bizantina in questo suo primo periodo. La tendenza «orientale», verso la decorazione assoluta, si rivela nettamente fin dai primi monumenti del vi secolo, per esempio nel Battistero degli Ariani; si sviluppa nell'abside di S. Vitale ed in parte nei gruppi con Giustiniano e Teodora; poi ancora nei musaici dell'Arcivescovado e nelle processioni di S. Apollinare Nuovo. Ma in modo parallelo vive la tendenza decisamente figurativa, realistica: sotto il suo segno stanno i miracoli di Cristo in S. Apollinare Nuovo, le teste del doppio corteo imperiale, il presbiterio di S. Vitale, i musaici di Parenzo. Le due tendenze non si lasciano disporre in successione cronologica, nè si può dire che quella decorativa sia venuta a sostituire quella figurativa. I musaici votivi di S. Demetrio in Tessalonica sono irrecusabili testimonî della vitalità che in pieno vii secolo possedeva ancora la tendenza a rappresentare le figure con realistico vigore. E perchè mai si dovrebbe insistere nel piegare la storia a schemi semplificati e già per questo solo non veri? Perchè non ammettere che simultaneamente agissero le due correnti e prevalesse or l'una or l'altra secondo le esigenze dei singoli compiti artistici: l'arte realistica ogni qualvolta l'artista era intento a narrare eventi od a ritrarre personaggi concreti; l'ornamentalismo invece quando lo scopo era di ottenere lo splendore decorativo d'un ambiente? E se i compiti figurativi e quelli decorativi si ripartiscono in modo così naturale, che bisogno vi è di edificare ipotesi sulla partecipazione qui di «scuole d'Oriente» là di «scuole

d'Occidente» sforzandosi di riconoscere nei musaici di Ravenna la mano di «Romani» o al contrario di «Siriani» e persino di «Armeni», allorchè senza tema di sbagliare si può tener per certo che (eccettuati i pochi maestri stranieri, chiamati da Costantinopoli per volontà di Galla e di Teodorico, o inviati da Giustiniano) tutti gli altri erano onesti Ravennati! E se proprio fosse importante appurare la «nazionalità» dei musaicisti che lavorarono a Ravenna, la supposizione più verosimile sarebbe di ravvisare proprio negli autori dei musaici massimamente «orientali» per il loro aspetto, come quelli dell'Arcivescovado o le processioni di S. Apollinare Nuovo, degli *artisti indigeni* giacchè è stato sempre più facile imitare *l'effetto* semplificato, puramente decorativo di un sistema figurativo importato, che non la sua sostanza.

Tutte queste controversie hanno origine nella insufficienza delle nostre nozioni sulla pittura bizantina, specie su quella di Costantinopoli durante il VI secolo. Ragionando dei musaici di Ravenna spesso dimentichiamo come, accanto al musaico che così facilmente si piegava a compiti più che altro decorativi, esistesse pure la pittura d'affresco la quale poteva adempire a compiti di figurazione tanto nella pittura sacra che in quella profana. Per ragioni di resistenza materiale i musaici hanno potuto conservarsi, mentre gli affreschi sono periti. Forse solo per tale circostanza noi costruiamo schemi artificiosi e li applichiamo strettamente a quei frammenti di decorazioni in musaico che per puro caso sono sfuggiti alla distruzione? Non sarebbe forse più giusto conchiudere la rassegna di Ravenna con le parole del perspicace studioso italiano, della cui opinione già ripetutamente abbiamo avuto il piacere di valerci? «La pittura bizantina [fu] così multiforme da accogliere insieme tutte quelle varietà stilistiche, mantenendo vivace per tutto il medio evo la tradizione del naturalismo ellenistico accanto a forme del tutto opposte» (Toesca).

Nel VII secolo Roma sostituisce Ravenna quale rappresentante dell'arte bizantina. Verso la metà del VII secolo Roma era una città a metà bizantina. Da quando Belisario e Narsete vi avevano restaurata l'autorità imperiale, come mai prima l'aveva invasa l'Oriente. Durante il periodo che va dal 606

al 741, tredici papi di natali greci o siriaci si succedono al governo della Chiesa Romana (Diehl). Durante questi pontificati tutta una serie di musaici e di affreschi in stile bizantino vennero eseguiti nei santuarî dell'antica capitale. Il musaico nell'abside di S. Agnese (tav. XLIX) datante degli anni 625-638 colpisce l'occhio per la straordinaria raffinatezza dei colori e degli effetti d'oro. Il problema decorativo è qui il medesimo che ispira le processioni in S. Apollinare Nuovo, ma è stato risolto con più intuitiva eleganza. Lo stesso si può affermare in generale dei musaici quasi contemporanei nell'oratorio di S. Venanzio al Laterano (tav. L). Il rango di santi disposti di fronte, con rotoli o colle corone del martirio nelle mani, può a prima vista parere una composizione analoga alle processioni di Ravenna. Ma qui i visi sono individualizzati e, sia venia all'espressione, sono pure individualizzate le vesti dei personaggi, giacchè ad ognuno di essi è stato accuratamente dato l'attributo esteriore che esprime il suo rango nella gerarchia bizantina. Prescindendo da una più accentuata «ufficialità» nella interpretazione, i santi di S. Venanzio sono affini alle figure votive della chiesa di S. Demetrio in Tessalonica. Gli elementi figurativi non sono eliminati in questi musaici romani del VII secolo (le stesse caratteristiche si ritrovano nei frammenti di S. Stefano Rotondo e di S. Pietro in Vincoli), ma sono stati armonizzati con intenti decorativi. Qui i musaicisti bizantini sembrano essere diventati padroni della propria arte ed averla avvicinata a quella unità verso cui anelavano fin dal principio del VI secolo.

Senza dubbio la pittura del VI secolo si atteneva in misura più larga del musaico alle tradizioni dell'arte ellenistica. Di ciò danno testimonianza frammenti di affreschi risalenti al VII secolo, ai quali dobbiamo rivolgerci, visto che ci manca ogni documento per il secolo precedente. A S. Maria Antiqua sul Foro, dove la pazienza e l'acuto intuito del de Grüneisen hanno portato alla riesumazione di tesori d'incalcolabile valore per la conoscenza della iconografia cristiana, vi è il frammento d'una Annunciazione (tav. LI) che viene datata del VII secolo, ma in cui le tradizioni ellennistiche sono vigorose come più non

potrebbero esserlo se l'opera fosse del secolo v. Tanto rari sono i vestigi di pitture attribuibili all'epoca di cui trattiamo, che conviene riportare l'attenzione anche su lavori di mestieranti, quali sono in sostanza i ritratti di pontefici dipinti sulla parete del corridoio nel monastero di S. Paolo (tav. LII). In un altro chiostro, quello greco (o palestinense) di S. Saba, frammenti di pitture murali (tav. LIII-LIV), figure di santi, teste di monaci, rivelano nell'esecuzione una grande verità di vita, un naturalismo estremamente piacevole, che evidentemente rivivevano nel pittore bizantino, non appena egli s'applicava a fare ritratti.

D'altronde gli affreschi di S. Saba sono opera, piuttosto che di un artista, d'un dilettante come non pochi se ne trovavano fra i monaci greci. D'altra qualità sono i musaici e gli affreschi (tav. LV-LVIII) che si collegano al breve pontificato di papa Giovanni VII (705-707), il figlio del greco Platone, *curopalata* del Palatino. Che questa famiglia avesse legami intimi con l'alta società di Costantinopoli, non può mettersi in dubbio. Nelle opere da essa promosse è ovvio supporre la mano di artisti venuti dalla residenza imperiale. Merito del Grüneisen è il chiarimento del valore cospicuo che dal punto di vista dell'arte hanno i monumenti riferentisi all'epoca di papa Giovanni VII, epoca considerata prima come di «decadenza». Studiando gli affreschi di S. Maria Antiqua, il signor de Grüneisen fu colpito dalla bellezza delle teste ellenistiche che l'artista ha dato agli apostoli ed agli angeli nel presbiterio di questa antica chiesa. In questi affreschi eseguiti da artisti di consumata maestria, sembrano risuscitati i procedimenti dell'impressionismo alessandrino; in verità, se tali procedimenti avevano potuto essere trascurati dai musaicisti di Bisanzio, mai non erano stati posti in oblio dai pittori di affreschi e di icone. Avendo riconosciuto il valore di questi frammenti, il de Grüneisen restituì la debita importanza all'oratorio che Giovanni VII aveva fondato nella prima basilica di S. Pietro. Quando fu demolita la basilica, perì anche l'oratorio e solo pezzi dispersi dei musaici che l'ornavano finirono col trovare asilo nel museo Lateranense, nelle Grotte Vaticane (ora museo dell'opera di S. Pietro), nella sagrestia di S. Maria in Cosmedin, in S. Marco a Firenze e nella cattedrale di Orte.

Nel musaico centrale papa Giovanni VII, prostrandosi dinanzi alla Vergine Panaghia, le presentava l'oratorio da lui edificato. Attorno si vedevano scene della vita di Cristo nonchè della vita degli apostoli Pietro e Paolo. I frammenti conservati testimoniano, con la mirabile armonia degli ori e delle tinte soavi, con la grazia degli atteggiamenti e delle mosse, con il carattere vario e vivo dei volti, con la nobile semplicità dei vestiti e la sobrietà degli ornamenti, come l'arte del musaico bizantino non avesse punto bisogno nei secoli VII e VIII di andare a cercare le sue risorse artistiche fra lo sfarzo dell'Oriente, espresso negli arabeschi, nelle smaglianti chiazze di colore e nello spregio dell' effigie umana.

## VI

Nel secondo quarto dell' VIII secolo scoppiò a Bisanzio il movimento iconoclasta. Allo stato potenziale questa insurrezione contro il culto delle imagini preesisteva, come ottimamente ha mostrato il Diehl, entro quell'ambiente asiatico ed in parte semitico, che durante l'offensiva travolgente dell'Islam venne a trovarsi agli avamposti della resistenza cristiana. Sempre questa parte del mondo cristiano aveva avversato la figurazione del volto umano, ed il bizantinista francese lo documenta con una serie di «mozioni iconoclaste» presentate nei concilî e sinodi dalla fine del IV secolo fino a tutto il VI. Quest'avversione era accompagnata da un'esplicita ripulsa per le concezioni ellenistiche, principale retaggio delle quali era l'antropomorfismo. Con l'avvento della dinastia che il Gelzer denomina «Siriana», la tendenza iconoclasta fu rafforzata, sia dalla propagazione del l'«eresia pauliciana», sia per il grande ascendente che il califfato degli Ommaiadi cominciava ad esercitare anche nel campo della coltura spirituale. La pittura religiosa conobbe quindi un'èra di vere persecuzioni, che s'inasprirono particolarmente durante i regni di Costantino V (753-775) e di Teofilo (829-843). Gran quantità di opere d'arte perirono per il fanatismo di costoro. Il Diehl, citando i cronisti dell'epoca, riassume: dovunque vi fossero immagini sacre, le distrussero bruciandole o abbattendole ; altre volte venivano ricoperte con la calce. Quelle che erano in musaico, le strappavano pezzo per pezzo, quelle che erano dipinte a cera, le raschiavano. Ogni bellezza scomparve dalle chiese. Sopratutto fu generale lo strazio di icone portative, e così forse si spiega come quasi nessuna tavola dipinta su legno del periodo più antico sia giunta a noi. Il testo citato dal Diehl contiene l'interessante menzione, tra gli oggetti fatti segno al furore iconoclasta, di pitture ad encausto. Nel famoso salterio Chludov, opera polemica di monaci zelatori della iconolatria, un disegno rappresenta gli iconoclasti

che gettano l'imagine del Salvatore in un tino riempito di pece bollente. Si tratta evidentemente della distruzione d'una pittura ad encausto. Nel novero delle icone che il vescovo Porfirio Uspenski aveva portato dal Sinai (e raccolte nel museo dell'accademia ecclesiastica a Kiev) si trovavano parecchie icone, eseguite appunto secondo la tecnica menzionata, la quale si può supporre molto diffusa nei secoli V e VI. Non solo l'ellenismo, ma l'Ellade antica avevano coltivato la pittura ad encausto. Questa tecnica affascinante per i raffinati effetti che offre, esercitò un durevole influsso sulla iconografia a tempera, determinando in particolare quel senso della superficie cui sempre si attennero i dipintori di icone. L'encausto purtroppo si altera e si distrugge con estrema facilità, e le numerose imagini sacre dipinte in tale modo furono le prime vittime tanto del vandalismo iconoclasta che dell'inclemenza naturale del tempo.

Entro i confini del territorio propriamente bizantino nessun monumento dell'èra iconoclasta si è conservato, tranne una Madonna in musaico nella chiesa di S. Sofia a Tessalonica, opera dei tempi di Irene e quindi del ripristino (durato circa quindici anni) del culto ortodosso sotto questa imperatrice. Questo cimelio, salvatosi per caso, non può servire di base a nessun giudizio sull'arte dell'epoca. E come già abbiamo detto, l'ipotesi del Diehl in merito ad una certa fioritura dell'arte profana, a soggetti narrativi, sotto gli imperatori iconoclasti, non ci appare abbastanza appoggiata da prove di fatto. Il lusso di cui si circonda l'iconoclasta Teofilo, della «dinastia Frigia», e le numerose decorazioni murali di cui egli volle adornato il «triclinio della Perla», il «cubicolo dell'Armonia», il padiglione chiamato Musrata (con vocabolo saraceno) e l'intero nuovo palazzo di Bryos, testimoniano solo, come lo stesso Ch. Diehl ha rilevato, di una appassionata emulazione dei califfi Abbassidi, il fastuoso palazzo dei quali a Bagdad aveva abbagliato gli ambasciatori bizantini. I motivi dei musaici tutti si connettono all'arte ornamentale, all'imitazione degli Arabi. La pittura storica che ancora Costantino V aveva coltivato, viene ora completamente scartata. Nel IX secolo, come mai

prima nè dopo, Bisanzio è stata prona alle malie dell'Oriente. Per disgrazia non abbiamo ad illustrazione di tale fatto nessuna pittura eseguita in Costantinopoli durante questa epoca.

Siamo dunque costretti a farci un'idea della pittura bizantina tra l'VIII ed il X secolo, studiando i musaici e gli affreschi conservatisi in Italia. Senonchè, da quando è divampata l'eresia iconoclasta e sono entrati in scena i Carolingi, i rapporti fra Bisanzio e l'Italia non sono più i medesimi che sussistevano nel VI e nel VII secolo. Roma non è più, come nei giorni di papa Giovanni VII, una città dell'Impero d'Oriente, albergante nelle sue mura migliaia di Greci e di Siriani. L'Italia è entrata nelle piene tenebre del Medioevo. Avvinta politicamente alla grande monarchia barbara d'oltr' Alpe, ne risente quale primo effetto un abbassamento generale del tenore di civiltà. Rapidamente la qualità dell'arte peggiora, qualunque siano le caratteristiche del suo «stile». Basta confrontare in S. Maria Antiqua gli eccellenti affreschi degli anni 705-707 con le produzione, anche le migliori, dei due secoli seguenti, per accertarsi dell' enorme diminuzione di pregio. Gli affreschi della cappella dei Santi Giulitta e Quirico (tav. LIX) per esempio, fatti sotto il pontificato di Zacharia (741-752), non meritano altra classifica che quella di «arte locale bizantineggiante». Ed ancora è da chiedersi se questa sia veramente arte. Come potremmo considerarli di dignità eguale alle teste di apostoli, che vediamo nel Presbiterio della stessa chiesa? Non significa nulla il fatto che le due opere occupano le pareti del medesimo sacro edificio ed hanno destinazione analoga agli effetti del culto. Senza esitare diremo, che a S. Maria Antiqua negli anni 705-707 avevano lavorato artisti, mentre nel 743-752 vi faticarono artigiani che imitavano i creatori d'arte. Ma allora si potrebbe sostenere che nei secoli VIII e IX si era giunti a tale decadenza dell'arte, che veri artisti non se ne trovavano più? Non sarebbe priva di ragioni tale conclusione in merito alla Roma di questo periodo, ma con qual diritto la estenderemmo a Bisanzio, se dell'arte coltivata allora nella metropoli non sappiamo assolutamente nulla? Purtroppo gli storici dell'arte, quando per un dato periodo non trovano opere d'arte, cedono alla tentazione di colmare l'irri-

tante lacuna con cimeli di mano artigianesca. Così nell'ottimo libro del Dalton, accanto a monumenti della pittura bizantina nella sua più splendida espressione, vengono esaminanati i rozzi, poveri affreschi di ammanuensi negli oratori rupestri di Cappadocia, che Padre de Jerphanion ha studiato con diligenza ed amore degni di miglior oggetto. Ben s'intende che non neghiamo l'importanza di simili documenti e per la storia della civiltà in genere e per quella della iconografia cristiana in particolare. Ma per chi aspira a veder chiaro nei destini dell'arte, queste opere di più o meno «industriale» utilità non possono avere grande valore. Sarebbe oltremodo pericoloso fare illazioni sull'arte di un'epoca in base a prodotti di artigiani, che solo da lontano e quasi meccanicamente seguono le tendenze più appariscenti d'uno stile artistico. La storia dell'arte ha per oggetto di afferrare lo spirito nell'atto in cui esso si conquista forme d'adeguata espressione. Invece «il mestiere» non è mai in grado di lasciarsi penetrare e guidare da quel che costituisce l'essenza dell'arte, in quanto «creazione di forme». Perciò ogni sentenza sull'arte, derivata dagli indizî che sembra fornire l'attività parallela del mestiere, può risultare in sommo grado sbagliata.

Quel che abbiamo detto dei santuarî rupestri nella regione di Cesarea in Anatolia, s'applica senz'altro alle «grotte dei santi Padri» in Calabria e nelle Puglie, già studiate dal Berteaux e da Paolo Orsi. E non diverso è il criterio che riteniamo giusto riguardo alla quasi totalità degli affreschi in S. Maria Antiqua, descritti dal Grüneisen. In tutti questi casi è stato raccolto un «materiale iconografico» di notevole importanza, ma con frutto relativamente scarso per la storia dell'arte a Bisanzio o, in genere, nella cristianità del medioevo. Roma è piena di frammenti d'affreschi, datanti dell'epoca tra il 750 ed il 900, e caratterizzati da questa fattura artigianesca. Tutte le figure isolate che troviamo a S. Crisogono (tav. LX-LXI), a S. Maria in via Lata, a S. Marsico ai Monti ed in parecchie altre chiese appartengono all'«arte locale bizantineggiante» il che vuol dire : riproduzioni fatte da mestieranti, in cui le tradizioni della pittura bizantina appaiono più o meno *imbarbarite*. Soltanto

per un breve intervallo che corrisponde al pontificato di Pasquale I (817-824) e ad una parte di quello del suo successore Gregorio IV (827-844) s'incontra un gruppo di opere, la esecuzione delle quali non sarebbe stata possibile senza l'assistenza di artisti esperti. Significativo anzitutto è il fatto che si tratta di musaici, ed in certi casi sono composizioni assai vaste, per ideare e condurre a termine le quali era indispensabile la maestria d'un vero pittore. Quel che ci resta nelle absidi di S. Maria in Domnica (tav. LXII), di S. Cecilia, di S. Prassede (tav. LXIII), nella cappella di S. Zeno entro la stessa chiesa di S. Prassede (tavole LXIV-LXV), e così pure il musaico di un'epoca alquanto posteriore nell'abside di S. Marco (tav. LXVI), è un'arte tutta a sè, con proprie caratteristiche di stile. Gli storici italiani hanno cercato di porre questi monumenti fuori del campo abitualmente riservato all'arte bizantina. Il Van Marle ha voluto vedervi i sintomi dei legami in procinto di rafforzarsi fra Roma e la nascente civiltà del Settentrione barbaro. A suo parere i musaici di papa Pasquale apparterrebbero allo stile bizantino-lombardo. Altri autori propendono a vedervi l'affermazione di un'arte più o meno autonoma della Roma medioevale. Il Diehl, marciando sulle orme del Berteaux, opina al contrario che i musaici di papa Pasquale e sopratutto quelli nella cappella di S. Zeno, fondata da sua madre, la pia matrona greca Teodora, (e «gioiello dell'arte orientale» secondo il Berteaux), si debbano considerare, per quel che concerne la tradizione iconografica non meno che per lo stile, come opere integralmente bizantine ; non vi sussiste più nulla delle tradizioni latine, egli dice. Ed è ovvio annuire all'autorevole giudizio del bizantinista francese per quanto riguarda la tradizione iconografica, nonchè il generale disegno decorativo, massime nel sacello di S. Zeno, con quello scintillio di luci lampadarie sulle sue volte incrostate di tessere d'oro. Tuttavia una circostanza, sulla quale ha attratto l'attenzione il Toesca, induce a differenziare i musaici di Papa Pasquale dai musaici bizantini, sia da quelli del secolo VII che da quelli creati più tardi, nei secoli XI e XII. In nessun musaico bizantino è spinto a tal punto il carattere «piano» delle figure e delle composizioni. Il Toesca

giustamente constata qui una «riduzione ornamentale delle forme bizantine»: nei drappeggiamenti i colori sono «uniti senza ombre» e nella rappresentazione di volti e figure il musaicista «non giunge ad una solida modellatura». Lo stile di questi musaici gli sembra diretto verso la pura decorazione: «tutti i particolari sono ridotti in modi ornativi» e le figure palesano «la maggiore deformazione dell'antico modello». Questa ultima osservazione dello studioso italiano ci può dare la chiave per una interpretazione autentica dell'arte che ha prodotto i musaici di Papa Pasquale. E' un'arte che ha abbandonato il sistema figurativo della pittura bizantina, quale lo determinava il retaggio ellenistico. E' un'arte che quasi non ha più legami con la tradizione dell'antichità e perciò così di repente ci appare più orientale a Roma di quel che mai fosse l'arte a Bisanzio. Qui si è ripetuto quel che già capitò all'arte bizantina nelle processioni di martiri a S. Apollinare Nuovo. Le competenze locali, invitate ad imitare modelli bizantini, non hanno saputo affermare altro che gli effetti ornamentali di questi, senza riescire ad appropriarsi e a riprodurre i modi di figurazione insegnati dalla tradizione ellenistica. I musaici di papa Pasquale sono di *maniera* bizantina, ma non rientrano nel *sistema* figurativo dei Bizantini, appunto perchè eseguiti da maestri indigeni, romani. Ancora una volta ci vien dimostrato come Bisanzio durante tutto il medio evo sia stata l'unica erede dell'ellenismo.

Durante i secoli IX e X cominciano ad avvenire in Italia incontri, molto interessanti ad osservarsi, fra influssi od anche solo reminiscenze di Bisanzio e le aure d'un mondo assai più emancipato da simili ricordi ed insegnamenti, cioè delle regioni che Carlo Magno ha unito sotto il suo dominio e dove stanno nascendo nuove arti. Forte è la tentazione di attribuire ogni dissidenza dagli schemi iconografici o dalle forme abituali all'arte «carolingia» se si tratta del secolo IX o a quella «romanica» quando il fatto avviene nell'XI. Ma dell'arte carolingia è stato detto con felicissimo acume che è un miscuglio eminentemente composito (Millet); non è quindi facile valutarne gli influssi, essendo essa stessa la risultante di influssi svariatissimi. Il Van Marle vorrebbe vedere all'opera una «scuola benedettina» fin

dall'VIII secolo, ogni volta che l'animazione drammatica delle scene o qualche vivacità e libertà nelle figure conturbano i suoi pregiudizî in merito al «convenzionalismo» ed alla «rigidità» di Bisanzio. Così nasce il suo giudizio sugli affreschi di S. Vincenzo al Volturno (tav. LXVII) e sull' Ascensione (tav. LXVIII, nella chiesa inferiore di S. Clemente a Roma. Famosissima roccaforte dell'ordine di S. Benedetto è stata senza dubbio l'abbazia di S. Vincenzo al Volturno, ma ciò non basta per accertare l'esistenza d'una scuola d'arte benedettina. Negli affreschi che vi si sono conservati appaiono di fatto certe singolarità iconografiche e l'indole loro è forse più consona allo spirito dell'Occidente che non a quello della cristianità orientale. Ma non vi è motivo sufficiente per parlare d'arte nuova; giacchè gli affreschi di S. Vincenzo al Volturno sono con tutta evidenza l'opera non di un'artista ma di un monaco dilettante di pittura o di un mestierante che nel limite delle sue capacità s'atteneva pur tuttavia alla tradizione bizantina. Quell'impetuoso movimento dell'Angelo che porta l'annuncio alla Vergine, non era cosa peregrina nell'arte di Bisanzio; come tutt'altro che inconsueti erano i gesti tradizionalmente drammatici degli apostoli in cospetto dell'Ascensione. Il Toesca non esita un momento ad attribuire l'Ascensione della chiesa di S. Clemente all'arte locale bizantineggiante.

Forse più seria ragione avremmo di attribuire a una nascente «maniera benedettina» (la qual maniera, notiamolo bene, non significa punto un distacco dalle tradizioni bizantine) gli affreschi nella chiesa romana di S. Crisogono (tav. LXIX-LXX) che, fatti nel secolo IX o X, rappresentano la storia di S. Benedetto. Di carattere diverso e più francamente «bizantineggiante» è l'affresco della stessa epoca nella chiesa inferiore di S. Giovanni e Paolo (tav. LXXI). Sembra che il secolo X rimanga per noi il periodo più oscuro nei fasti della pittura. Persino Roma, di solito così abbondante d'avanzi di pitture murali, subitamente ammutolisce. Allo scorcio del X secolo appartengono gli affreschi di S. Sebastianello sul Palatino; in essi il Toesca ravvisa una specie di punto massimo nella scala dell'ornamentalismo. Non dimentichiamo che nel concetto dei bizantinisti il

x secolo figura quale seconda età aurea di Bisanzio, dove le gesta gloriose della dinastia Macedone sarebbero state accompagnate da una fioritura delle arti. Ora questo secolo illustre non ci ha lasciato un solo monumento della sua pittura.

Durante il secolo xi s'accentuano d'un tratto gli influssi del Settentrione e dell'Occidente in Italia. Negli affreschi curiosissimi di S. Urbano presso la via Appia (tav. LXXII-LXXIII) la pittura romanica si mostra completamente liberata da qualsiasi tradizione. Con disinvoltura ingenua, come fiabe per fanciulli, sono rappresentate l'«Adorazione dei Re Magi» o l'«Annunciazione», scene per cui l'iconografia cristiana sembrava avere fissato canoni perenni. In luogo del ritmico idioma insegnato da Bisanzio, pare di udire gli accenti acerbi d'un «folklore» semibarbaro. E' risorto il «primitivo». Fenomeno che il mondo grecoromano ed il cristianesimo su esso innestatosi non conoscevano da almeno quindici secoli, da quando i precursori di Fidia avevano raggiunto l'espressività «classica». L'Europa fa il suo ingresso nella storia dell'arte in quella veste puerile che ci conservano i bizzarri affreschi di S. Urbano e tante miniature romaniche del secolo xi.

Quando questa pittura romanica è di mano benedettina, l'impressionabilità alquanto infantile e l'ingenuità del primitivo si temperano con la saggezza d'una solida coltura intellettuale. Per l'xi secolo è perfettamente legittima l'individuazione di una «scuola benedettina». Si può anzi dire che tutta la pittura italiana del secolo xi sia governata da questa scuola; e ad essa si deve la creazione di cicli notevolissimi, quali gli affreschi in Castel S. Elia presso Nepi, le vite famose di S. Clemente e di S. Alessio Romano nella chiesa inferiore di S. Clemente a Roma, i frammenti che si sono salvati in S. Giovanni di Laterano ed a S. Cecilia in Trastevere, o ancora le decorazioni murali di S. Pietro in Tuscania ed a S. Angelo in Formis.

In che sostanzialmente consisteva lo stile della scuola benedettina? I Padri di Montecassino conoscevano l'arte bizantina (e molto meglio di quel che mai la potremo conoscere noi!) e la tenevano in altissima stima, ma non potevano assimilarsi il significato vero del suo sistema figurativo. Alle figure ed

alle scene, dipinte da artisti greci davano una interpretazione meramente decorativa, l'intendevano unicamente come ornamento d'una superfice piana. Erano uomini nuovi, per i quali le sacre memorie dell'ellenismo non esistevano e che non potevano avere delle cose la visione che, per virtù d'«eupatridia», possedevano i Bizantini. Ma neanche erano in grado di formarsene un'altra visione definita; non potevano quindi opporre un loro *sistema* figurativo a quello dei Greci; nè, d'altronde, se ne curavano. La loro pittura aveva per scopo la decorazione e la narrazione. Compresi dalla foga del «raccontare», non si preoccupavano del modo che più sarebbe convenuto alla *rappresentazione* di ciò che stavano narrando. La pittura dei Benedettini non è pittura figurativa, ma una divertentissima pittura ornamentale e narrativa ad un tempo, conforme allo spirito dell'«arte popolare». Così vediamo interpretata l'apocalisse bizantina nelle processioni di Vergini e nei voli d'angeli in Castel S. Elia presso Nepi (tav. LXXIV). Negli affreschi ben noti della chiesa inferiore di S. Clemente (tav. LXXV) vediamo un pittore benedettino che aveva molta domestichezza con i grandi cicli adornanti le chiese ed i palazzi bizantini. Si ritrova in lui e «il fasto dei vestimenti» e la grazia delle cerimonie e una certa varietà degli spettacoli, di cui solo la vita alla Corte e nella grande capitale poteva offrire i modelli. Senonchè tutto ciò è riprodotto colla grande ingenuità, con l'animo semplice di un monaco e di un popolano. Non molto diversamente fra il IV e VI secolo un Copto esprimeva a suo modo le visioni che nell'animo suo di popolano avevano impresso gli spettacoli d'Alessandria, metropoli dell'ellenismo e cittadella della fede cristiana e quindi sentita da lui tanto vicina e tanto forestiera ad un tempo.

Sempre gli stessi caratteri della pittura benedettina si manifestano negli affreschi di S. Angelo in Formis (tav. LXXVI-LXXXIII), notevolissimi per il completo stato di conservazione. Un trent'anni fa queste pitture hanno offerto pretesto ad erudite controversie che oggi quasi stentiamo ad intendere Allora si pretendeva di risolvere in base a questo monumento il problema della proporzione, in cui si sarebbero com-

binati il retaggio di Bisanzio con elementi di creazione latina ed in parte germanica. Adesso appare pacifico che la scuola di Monte Cassino, ai pittori della quale è dovuta la decorazione di questa chiesa, s'atteneva in massima alla tradizione bizantina per tutto quel che riguarda il disegno generale dell'« addobbo ecclesiastico » nonchè delle singole composizioni di maggior importanza. Quanto ai particolari, non poche licenze furono prese nel trattare i temi che l'iconografia bizantina aveva minuziosamente regolato. Componevano la scuola cassinense gli allievi di quei maestri abili « in arte musiaria et quadrataria » che da Costantinopoli aveva fatto venire lo stesso abate Desiderio (1058-1087) per ordine del quale si compivano i lavori a S. Angelo in Formis. Nelle scene del Giudizio Universale, in quelle della vita di Cristo, in singole figure di Santi quali le eseguirono i Benedettini, vi è molta ed originale energia, molta vivacità allettante, molta freschezza primitiva che affascina. Ma per misurare il rapporto fra quest'arte popolare e monastica e l'arte supremamente aristocratica che le stava dinanzi come modello, conviene confrontare le figure all'interno della chiesa con quelle opere uniche che maestri autenticamente bizantini vi hanno lasciato sul muro esterno: l'Arcangelo Michele nel medaglione sopra la porta (tav. LXXVII-LXXVIII) ed il tondo con l'immagine della Teotokos sostenuto da due angeli (tav. LXXIX-LXXX) d'un tratto ci elevano, con l'evidenza della loro esimia qualità, a un ben diverso livello di valori e di concetti. Avevamo lasciato l'arte bizantina nella Ravenna del VI secolo e nella Roma di papa Giovanni VII ; e come se non fossero trascorsi tre secoli, durante i quali chi sa quanti capolavori si sono inabissati, la ritroviamo che non ha nulla perduto della sua forza, sempre nella stessa rigidità formale, nella stessa perfetta efficienza, che durante un millennio le assicurano il primato entro l'orbe cristiano.

## VII

L'arcangelo Michele nella lunetta di S. Angelo in Formis è uno dei pochi barlumi della pittura bizantina che ci sia dato d'intravdere entro quell'epoca la quale fino ad ora rimane per noi la più avvolta di mistero. Non dobbiamo dimenticare che questa è proprio l'epoca qualificata « Secondo Secolo Aureo » dagli storici dell'arte bizantina. Mai, neppure ai tempi di Giustiniano, Bisanzio è stata più potente e più prospera che durante i cento e cinquant'anni che vanno dalla fine del IX secolo al primo terzo dell'XI (Diehl). Ed è proprio questo lasso di tempo che non ci ha lasciato neppur un documento autentico della sua pittura. Giacchè la stessa lunetta di S. Angelo in Formis appartiene non già al primo terzo, ma alla fine dell'XI secolo.

L'« epopea bizantina » sotto gli imperatori « macedoni », da Basilio I (867-886) a Basilio II (976-1025), continua ad essere « priva d'ogni rappresentanza » nell'arte pittorica. Il X secolo si sottrae ad ogni nostra indagine e siamo costretti a fare congetture su quel che esso potè produrre in base alle opere del secolo XI, sotto questo aspetto meno inclemente.

Dai cronografi e panegiristi i moderni storici dell'arte bizantina desumono notizie sul gran numero e sulla magnificenza degli edifici eretti ed adornati per volontà di Basilio I, l'armeno garzone di stalla che divenne sovrano glorioso e capostipite dei « Porfirogeniti ». Nella vita scritta da suo nipote, l'erudito Costantino VII, troviamo la descrizione del Kenurgion, aggiunto al Sacro Palazzo, e della splendida « Chiesa Nuova » (Nea). Sui musaici che ornavano questa chiesa ci dà ragguagli l'eloquenza del patriarca Fozio. Lo stesso imperatore Costantino, dilettante in pittura ed in cesellatura su metallo, molte cure dedicò alla costruzione e decorazione di nuovi triclini. E si fa menzione del contemporaneo pittore Andrea, che per maestria avrebbe « superato Apelle ». Senza dubbio la pittura e l'arte del musaico concorrevano con le « arti suntuarie » a rivestire

Bisanzio dello sfarzo divenuto leggendario. Ma quali fossero questa pittura e questi musaici non lo sappiamo. Il Diehl, fondandosi sulle precise indicazioni di Fozio, ha ogni ragione di supporre che i musaici della Nea servissero di modello a molte chiese posteriori, determinando lo schema iconografico secondo il quale i temi evangelici e liturgici dovevano disporsi sulle pareti d'un santuario.

Data la ricchezza dei mezzi di cui disponeva, e data la ben definita e stabilizzata complessità del cerimoniale sul quale era regolata la vita aulica ed ecclesiastica, è ovvio pensare che l'arte bizantina dei secoli x ed xi sia giunta a una certa espressione piena e compiuta. Fu in qualche modo un secolo di « classicità » non scevro probabilmente di qualche dose di « accademia ». Partendo dalla ipotesi motivata, che nel x secolo più vive che nel secolo seguente siano state le reminiscenze di certe peculiarità tecniche elaborate dai musaicisti del vi e del vii secolo, e che d'altro lato lo smalto su metallo ad alveoli rialzati fosse caratteristica predilezione del lusso bizantino sotto i Porfirogeniti, si potrebbe attribuire, con abbastanza probabilità, al secolo x la più bella delle icone portative in musaico che finora si conoscano: il *Pantocrator* del Museo Nazionale di Firenze (tav. LXXXIV). Qui non vediamo (come nei musaici portativi dei xii-xiv secoli) una semplice applicazione alla tecnica del musaico della maniera pittorica propria alle icone dipinte a tempera. Piuttosto l'imagine di Firenze « vive della vita » caratteristica degli smalti, giacchè intensi come nello smalto sono i colori e le forme delle singole parti. Mentre nella modellazione del volto e delle mani vi è tanta somiglianza con le figure della prima epoca bizantina e persino di quella prebizantina, che saremmo indotti ad assegnarle una data più remota, questa severità armoniosa ci attesta d'altra parte di una ingente abilità anzi che di un'ispirazione spontanea. Conosciamo tutta una serie di musaici murali dell'xi secolo, con date più o meno precisate dai documenti. Possono forse essere compresi fra questi anche i musaici, non sicuramente databili, nella cupola di S. Sofia in Tessalonica (tav. LXXXV-LXXXVIII). Il problema si presenta abbastanza

complesso. Il Diehl che ha studiato questi musaici, è giunto alla conclusione che il medaglione centrale con la figura di Cristo sostenuta da due angeli, sarebbe opera del VII secolo, mentre la composizione dispiegata in basso : l'Ascensione con la Madonna, due arcangeli ed i dodici apostoli, dovrebbe attribuirsi al secolo XI. A sostegno di quest'ultima opinione l'autorevole storico francese adduce la somiglianza fra gli apostoli di S. Sofia e certi musaici in S. Marco di Venezia, che egli però erroneamente ritiene fatti nel secolo XI. Neppure è tanto certo che siano di epoche diverse il medaglione centrale ed il gruppo degli apostoli. Il Diehl stesso ammette che l'effigie di Cristo è modellata con le stesse singolari ombre verdognole che danno rilievo ai volti degli apostoli. L'opinione nostra è che nessuna differenza di stile si nota tra il medaglione e le figure della sfera sottostante ; il contrasto di proporzioni, che a prima vista sorprende, si spiega senz'altro con il disegno concepito dal pittore di rappresentare in iscorcio il Salvatore troneggiante nell'empireo; il che per altro non gli riuscì di eseguire. L'Ainalov ascrive i musaici di S. Sofia al secolo IX e con tale retrodatazione lo studioso russo, illustratosi per le indagini sulle origini ellenistiche dell'arte bizantina, ha inteso sottolineare l'evidenza dell'ispirazione ellenistica in questi musaici di Tessalonica. Colpisce nelle figure degli apostoli l'intento di dare loro pose e gesti atti ad esprimere l'animo conturbato dalla visione celeste. Tuttavia non bisogna stabilire paragoni con le più composte figure di altre composizioni del ciclo apostolico. Bisogna tener presente che qui non abbiamo figure isolate di apostoli, ma il quadro, costruito con spirito originale, dell'evento che la chiesa celebra sotto il titolo d'Ascensione. Presa una per una, le figure sono costruite con molto senso del pittoresco, nonostante il colore uniforme delle candide vesti apostoliche; e conferisce potenza al colorito la modellatura resa con maestria efficace per mezzo delle ombre verdastre.

I musaici di S. Sofia a Tessalonica sono fra gli esempi di pittura bizantina più strenuamente fedele alle norme figurative. Qui le teste improntate di carattere patetico sono ben diverse da quelle di tipo attenuato e « levigato » che si vedranno nei

musaici di Dafni. Senza dubbio questa è un'arte più antica, che ancora non ha subito le esperienze del secolo xi, durante il quale le decorazioni murali in musaico si sono moltiplicate con abbondanza alquanto facilona. Perciò la data proposta dall'Ainalov ci pare più verosimile di quella che suppone il Diehl. Forse ancora una volta la verità starà nel mezzo ed allora nei musaici di S. Sofia si rivelerebbe un cimelio rappresentativo del finora misterioso secolo x.

Per il secolo seguente (xi) rimane esempio unico e bellissimo di pittura a fresco l'arcangelo Michele nella lunetta e la Vergine entro il medaglione portato da angeli, che abbiamo menzionato a S. Angelo in Formis. Particolarmente nella lunetta vediamo un'arte perfettissima, tanto nel senso della composizione che s'adegua allo spazio semicircolare da riempire, quanto per la grazia mirabile della figura, dove la bellezza osservata nella natura si combina con l'intuito di una bellezza « sovrumana » in una misura quale solo gli Elleni sapevano trovare per le loro divinità. Nel procedere stesso del pittore si palesa l' alta concordanza artistica fra la precisione assoluta dell'intenzione e la spontaneità dell' esecuzione. Rimane isolato nel suo aristocratismo artistico quest' affresco di S. Angelo in Formis. Non raggiungono il suo livello i musaici abbastanza numerosi del secolo xi giunti sino a noi. Non è forse la prova della posizione artificiale, anzi fallace a cui è ridotto lo storico dell'arte bizantina, questa necessità di ricostruire il quadro vivente di un' arte seguendo la traccia di monumenti selezionati dal capriccio delle contingenze?

Nell'esposizione, con tanto ingegno condotta da Ch. Diehl (nel « Manuel »), è disegnato uno schema oltremodo convincente dello sviluppo, che sarebbe avvenuto dai musaici di San Luca in Focide, passando per le tappe illustrate dalla Nea Moni a Chios e da S. Sofia di Kiev, fino ai musaici di Dafni, i quali vengono considerati quasi come l' apogeo della parabola a noi visibile. Ma non ci vuol molto per rendersi conto del valore molto relativo che conviene dare ai risultati di questo schema. L'xi secolo è stato eccezionalmente ricco di opere in musaico. Mentre s'affievoliva la potenza dell'impero, gli imperatori che

rapidamente si succedevano sul trono s'appassionavano alla fondazione di chiese, ognuna delle quali avrebbe dovuto in qualche modo vincere nel tempo un destino effimero e spesso tragicamente troncato. E sempre queste chiese venivano decorate di pitture e di musaici. S. Sofia a Kiev (di cui la prima pietra fu posta nel 1037) presenta nel modo più completo questo tipo di decorazioni murali; purtroppo i musaici vi sono stati ridotti in stato pietoso, mentre gli affreschi, fra i quali quelli dipinti lungo la scala verso le tribune sono così preziosi perchè rappresentano soggetti « profani » (agoni nell'Ippodromo), hanno subito lo scempio di spietati ritocchi. Percorrendo tutto il periodo dell'« epopea bizantina » (anche prima e dopo i torbidi, causati più che dalla estinzione della dinastia macedone, dalla micidiale lotta fra burocrazia e nobiltà guerriera), troviamo nelle cronache che Leone VI (886-911) ha fondato la chiesa di S. Demetrio; Romano I Lecapano (920-945), la cappella palatina. del Salvatore *Chalcites*; Niceforo Foca (913-969) fa eseguire grandi lavori nel Bucoleon e Basilio II (976-1125) alle Blacherne; Romano III (1028-1034) edifica la *Peribleptos*, il partiarca Alessio (1025-1043) la M*oni tu kyriu Alexiu*; Michele IV (1034-1041) la chiesa dei santi Anargiri; Costantino Monomaco (1042-1055), S. Giorgio ai Mangani; ad Isacco Comneno (1057-1059) è dovuta la decorazione interna d'un monastero; Anna Dalassena (morta nel 1105), la madre dei Comneni, con grande sollecitudine fonda ed adorna il chiostro di Pantepopte; l'imperatrice Irene d'Ungheria, moglie di Giovanni I (1118-1143) fonda nel 1124 la chiesa dedicata al Pantocrator, e divenuta poi cappella funeraria di casa Comnena. Di tutte queste chiese le pareti erano riccamente adornate con musaici ed affreschi. Se di questi ci fosse rimasto qualche frammento, avremmo posseduto un riferimento sicuro, quello dell'arte metropolitana, per potere ragionare del cammino compiuto da Bisanzio sulle vie dell'arte pittorica durante il secolo XI. Ma quel che Villon diceva degli imperatori d'Oriente (*Voire ou soit de Constantinoples L'emperier, aux poings dorez*), siamo ridotti, dolenti, a ripeterlo delle chiese e dei palazzi di cui essi avevano riempita la loro capitale. E siccome la scienza è as-

settata di sistemi, ci rassegniamo a cercare un surrogato nelle chiese di agresti conventi fra i monti dell'antica Focide (San Luca) e sulla via che da Atene conduceva ad Eleusi (Dafni).

Quale posto spettava realmente a questi edifici ed ai musaici che internamente li adornavano, nella gerarchia artistica del mondo bizantino? A quale scuola appartenevano i maestri che vi fecero i lavori e quale era la loro valentia, se paragonata a quella che loro compagni di mestiere mostravano Costantinopoli? Risulta da testimonianza contemporanea che i musaicisti impiegati a decorare la Nea Moni nell'isola di Chios erano stati per ordine del sovrano inviati dalla capitale bizantina. Ma che lo stesso onore toccasse a S. Luca è lecito dubitare. Il carattere di questi musaici nella chiesa alle pendici dell'Elicona (tav. LXXXIX-XCII) sembra piuttosto denotare la mano di una maestranza « provinciale », possibilmente reclutata fra gli stessi monaci. Il Diehl ha giustamente rilevato il pregio particolare di quest'opera : è giunta a noi incolume da restauri, il che vantaggiosamente la distingue dai musaici che ci offre Dafni. Con esattezza approssimativa si sa che la decorazione murale è stata eseguita a S. Luca durante la prima metà del secolo XI. Ma assai imprudente sarebbe trarre da questo capolavoro provinciale qualsiasi illazione in merito alla pittura che verso la stessa epoca produceva Costantinopoli. I musaici di S. Luca sono privi d'artificio, sinceri ; furono fatti senza la minima ricerca di pompa e con cura fervorosa della loro pia destinazione. Ma per ciò riuscirono anche privi di vera arte ; goffi nelle proporzioni, trasandati nel disegno. L'aspetto dogmatico e l'intento narrativo assorbivano la mente del musaicista, a scapito d'ogni preoccupazione artistica. Egli non ha compreso il sistema pittorico, il significato figurativo delle linee e dei colori. Il modo con cui tratta le pieghe degli « himatia », spesso fa ricordare i bizantineggianti romani del IX e del X secolo, i quali riproducevano, senza più intenderne il significato, i tratti lineari che nell'arte ellenistica ed in quella bizantina del secolo VI o VII esprimevano la forma delle stoffe sopra a se stesse ripiegate. Le figure drappeggiate di Santi e di Apostoli non hanno più corporeità, diventano « ornamentali », ma pure

questa ornamentalità loro non è se non effetto del caso; la si deve attribuire non già a qualche « influsso dell' Oriente » ma semplicemente alla imperizia del modesto, provinciale artefice. Talvolta lo si vede desideroso di rappresentare in modo più « vero » vestimenti al suo occhio più famigliari che le tuniche ed i manti di classica foggia: sui paramenti ecclesiastici ed sulle loriche dei santi guerrieri egli s'affanna con ingenuo spirito d'osservazione e con infantile inabilità.

Se si prende in considerazione la qualità inferiore dei musaici di S. Luca, lo stato di difettosa conservazione in cui possediamo gli altri musaici e la poco rilevante entità di singoli frammenti che si riferiscono al secolo XI, che cos'altro ci rimane dunque per formare un giudizio sull'arte bizantina durante quest'epoca tanto importante, se non i musaici di Dafni? In questo santuario dell'Attica troviamo ad ogni modo un'opera d'alto livello, quasi degna di equipararsi alla « Ascensione » di S. Sofia in Tessalonica. E se i restauri hanno alterato l'autentico aspetto delle singole figure, non hanno recato pregiudizio all'impressione dell'insieme. Dopo Ravenna per la prima volta c'imbattiamo in un ciclo vasto di pitture bizantine, dove c'è abbondanza e varietà di soggetti, di scene, di figure e s'offre quella ricchezza di scelta che occorre per vagliare, confrontandole, le singole impressioni, e mondarle così da elementi casuali.

I musaici di Dafni (tav. XCIII-CIV) precipuamente c'interessano perchè in essi il significato figurale e narrativo ha il sopravvento su quello decorativo. Non è grande la chiesa di Dafni; se si fosse trattato semplicemente di conferirle un aspetto ornato sarebbero bastate le tradizionali imagini nella cupola e nelle absidi, più poche scene essenziali sulle pareti. Ma si vede che gli intenti didattici hanno pur qui, come in S. Luca, prevalso sui compiti ornamentali; ma con questa differenza: che qui si sente una passione artistica per i soggetti e le composizioni a figure. Gli eventi della vita di Cristo e della Vergine hanno preso lo spazio disponibile non soltanto nella navata ma anche nel nartece. Ai ristretti limiti d'una chiesetta questi cicli di narrazione storica s'addicono meglio

che all'immensità di S. Sofia di Costantinopoli o della « Nea » di Basilio I, dove si sperdevano (come oggi sono sperduti entro S. Marco a Venezia) e dove molto probabilmente non erano essi che s'imprimevano nella memoria, ma le grandi figure isolate e le composizioni di grande stile, simboliche e decorative.

Il Millet, studioso principe dei musaici di Dafni, dice nella sua monografia : « Dafni si distingue dai musaici ad essa contemporanei per una pronunciatissima superiorità, una grande varietà, poi per la scioltezza, e l'eleganza del disegno, la finezza del modellato, la ricchezza del colorito, ed infine, nella composizione, per una vera invenzione tanto dei gesti che animano i personaggi quanto del modo in cui vengono interpretati i temi nonchè disposte le linee e le masse ». Certo la loro qualità rende i musaici di Dafni incomparabili con gli altri che conosciamo dell'XI secolo bizantino. Tuttavia ci manca ogni base per giudicare del rango che prenderebbe quest'opera rispetto agli scomparsi capolavori che in quell'epoca creavano i musaicisti di Costantinopoli. Nulla ci costringe a ritenere che Dafni, come qualità d'arte, ci offra un modello di eccezionale valore. Piuttosto al contrario, nel carattere generico di questi musaici vi è qualcosa che esprime un caso tipico anzichè una eccezione, una comune norma meglio che una originalità individuale. Molto più appare un'impronta personale nell'energia alquanto impacciata dei musaici in S. Sofia a Tessalonica : vi s'indovina l'indole d'un artista o almeno la individualità di una scuola. Paragonati ad essi, i musaici di Dafni sono privi di carattere proprio, di personalità. Recano testimonianza dell'ottimo livello raggiunto dall'arte dell'epoca, ma non suscitano l'impressione d'un « miracolo » come per es. i musaici della Chora (Kahrie Giami). Il Millet ha pienamente ragione nell'additare il disegno elegante ed abile di Dafni. Aggiungiamo che nel disegno si scorge una facilità che non ne aumenta il pregio: l'artista aveva a sua disposizione un « prontuario » di teste, di figure, di mosse e mai lo cogliamo in un momento di feconda lotta con difficoltà imprevvedute. Mai gli vien meno il senso del ritmo e, quasi portato da questo,

con mano sempre leggera e sicura passa da una composizione all'altra, senza inciampare nel minimo fallo quando equilibra i gruppi e le figure. Anche il metodo figurativo della pittura bizantina, evidente sopratutto nelle figure drappeggiate, dal nostro artista è stato accettato come dottrina invariabile che egli non si cura mai di spinger a nuove sottigliezze o profondità, come invece tentava il maestro musaicista di S. Sofia a Tessalonica. Per l'artefice di Dafni tutto si limita ad un insegnamento tradizionale ch'egli ha assimilato in modo perfetto e che quindi può applicare senza neppur pensarci e senza sfiorare problemi che lo avrebbero costretto alla fatica ed ai rischi di nuove soluzioni. Così il manierista del Cinquecento italiano non sentirà alcun bisogno di riflettere sul sistema di forme che gli ha belle e pronte inculcate la scuola dove s'è dogmatizzato Raffaello. Non sono i « primi principi », le questioni fondamentali che preoccupano il musaicista di Dafni: egli è tutto assorto nella ricerca di pose graziose, di gesti arrotondati, di caratteri ingentiliti per le figure ed i volti. Il restauratore che operò tra il 1889 ed il 1894 esagerò con bizzarro zelo quest'ultimo tratto, aggiunse qualche volto di propria invenzione (per es. il Salvatore nella « Incredulità di S. Tommaso »), d'altri « aggraziò » talmente l'espressione, che potrebbero essere firmati da un accademico dell' Ottocento; queste aggiunte ed esagerazioni difficilmente sfuggirebbero (come ora avviene ) alla prima vista, se un fondo di curioso « accademismo » bizantino non fosse già stato inerente ai musaici di Dafni nella loro forma originaria.

Tutto quel che sopra abbiamo detto di questi musaici costituisce l'appannaggio abituale di ogni arte accademica. L'estesissima attività svolta durante l'XI secolo dai musaicisti nel decorare chiese e palazzi, il cui numero naturalmente eccedeva di parecchio non solo quello dei monumenti sopravissuti, ma pure quello dell'elenco che si potrebbe compulsare sulla scorta delle cronache questa attività ha ingenerato molto probabilmente intere scuole, intere corporazioni attorno alle botteghe dove si fabbricava la materia prima per i musaici. Altrimenti non si spiegherebbe la rapidità con cui i musaicisti

di Bisanzio riuscivano a « conquistare mercati stranieri »: cioè a fornire la mano d'opera per lavori su vasta scala sia a Venezia sia ai principi normanni, tanto in Russia quanto in Sicilia. Il musaico bizantino divenne grande articolo d'esportazione. Il che fa supporre che questa « industria di lusso » nella Costantinopoli dell'xi e del xii secolo fosse organizzata con ottimi criteri di praticità. Una professione così fiorente come quella del musaicista bizantino comporta l'esatta elaborazione di ogni dettaglio tecnico. Ora la storia di altre arti ci insegna che in simili casi difficilmente si evitano i metodi e le abitudini dell'accademismo.

Ma l'accademismo, a meno che non l'interrompano correnti novatrici, finisce col ridurre l'arte di artisti ad arte di mestieranti. Vedremo fra poco come ciò appunto successe in Italia per quei cicli di musaici, che durante il secolo xii e persino a principio del Dugento ripetevano lo stile dei musaici bizantini dell'xi secolo. Ma nell'epoca contemporanea alla decorazione di Dafni questa meccanizzazione non è ancora avvenuta ed i frammenti di musaici fatti in Italia verso la fine dell'xi secolo rivelano qualità non impari a quelle dei modelli greci. Così l'Arcangelo (tav. CV) e la Madonna in S. Gregorio a Messina. Così le teste molto degne d'interesse che si sono conservate nell'Arcivescovado a Ravenna (tav. CVI-CVII). Talmente puro è lo stile di queste teste che l'attento indagatore dei musaici ravennati Kurth si lasciò trarre ad un errore che dobbiamo dire veniale. Avendo appurato il fatto che questi musaici erano stati trasportati all'Arcivescovado dalla distrutta basilica Ursiana nel Seicento, egli li stimò preziosi avanzi dei musaici più antichi che abbia avuto Ravenna cristiana, di quelli cioè che nel iv secolo decoravano la chiesa consacrata a S. Orso Vescovo. Ma non molto tempo fa il Gerola è riuscito a darci la prova assolutamente certa che detti frammenti facevano parte di musaici nell'abside dell'Ursiana, i quali erano stati eseguiti nell'anno 1112, come porta una iscrizione. Il caso ad ogni modo è pieno d'insegnamenti: giacchè fa risaltare l'incredibile pertinacia della tradizione nella pittura bizantina, al punto che le forme d'espressione quasi non s'alterano

nel corso di otto secoli. Nel novero dei frammenti di musaici che si trovano in Italia e nei quali si riconosce una mano bizantina, o per lo meno una diretta familiarità con i buoni modelli di Bisanzio, è da porsi, con ogni probabilità, anche l'imagine del Redentore (tav. CVIII) nella cappella detta della Confessione, a S. Pietro, a Roma.

## VIII

Nel xii secolo troviamo in Italia non solo frammenti di musaici, qua e là sopravissuti, ma vasti cicli eseguiti a Venezia ed in Sicilia, secondo l'esempio di Bisanzio, sotto la guida di maestri bizantini e talvolta con la loro diretta cooperazione. Considerevole è l'importanza di questi monumenti della pittura bizantina in Italia, e non solo per la ragione che essi fino ad un certo punto possono colmare le troppo patenti lacune nella conoscenza di quel che crearono i pittori bizantini dal 1000 al 1150. Utilissimi insegnamenti si traggono pure dalla vicinanza, nelle chiese italiane, dei musaici bizantini con pitture d'altro stile e d'origine occidentale. Abbiamo visto come nei secoli vi e vii la pittura bizantina fosse l'unica specie di pittura cui s'applicassero gli Italiani del tempo. Tale predominanza si mantenne, pressochè senza rivali, durante i susseguenti 400 anni (dagli Iconoclasti all'avvento dei Comneni e dall'alleanza di Roma con i Carolingi fino al « Grande Scisma », al papato di Ildebrando, alla Prima Crociata, al pieno vigore delle repubbliche marinare); giacchè non si può sostenere come sintomo d'autonomia artistica l'operosità di maestranze locali, le cui capacità ben raramente si sollevavano al disopra di un'onesta artigianeria. Pure questi artigiani erano « bizantineggianti » e sarebbe poco convincente ascrivere al loro attivo il fatto che essi « imbarbarivano » la pittura bizantina e, non riuscendo ad assimilarsene il significato pittorico (come abbiamo visto nel caso dei musaicisti romani durante la prima metà del ix secolo) sapevano tuttavia, con un certo successo, utilizzarne gli effetti decorativi. La scuola più seria e meglio organizzata che nella pittura italiana dell'xi secolo rappresentasse una « tendenza occidentale », la scuola dei Benedettini, venerava profondamente la tradizione bizantina e poneva sotto la sua egida i suoi primi passi. I bizantini sempre furono ospiti onorati a Montecassino. Essere loro allievi era ambizione dei figli di S. Be-

nedetto, i quali in tal modo quasi s'assumevano la missione d'introdurre e diffondere la coltura artistica di Bisanzio fra gli Italiani. Abbiamo visto come ciò sia loro riuscito, ma solo in parte, sulle pareti di S. Angelo in Formis. La pittura che risultò da questi intenti si rivela (nelle scene evangeliche della navata e nel Giudizio Universale sul muro verso occidente) non bizantina, ma solo « bizantineggiante ». Vale la pena di riflettere un poco su tale circostanza. Evidente appare come i Benedettini non afferrassero la sostanza del sistema figurativo che vigeva presso i pittori bizantini, cioè la tradizione ellenistica insita in quel sistema ; un abisso sul quale nessuna viva rimembranza gettava un ponte, separava i monaci d'Occidente dal mondo antico. Ma non è questa una spiegazione soddisfacente. Allorchè, dal x secolo in poi, Bisanzio compiva la sua missione storica trapiantando la civiltà cristiana fra i popoli slavi, essa portò fra loro anche la sua arte. Quest'arte fu accettata integralmente dai Bulgari, dai Serbi, dai Russi. Nelle chiese di Kiev, numerose e riccamente decorate durante il secolo xi, hanno lavorato senza dubbio accanto ai maestri bizantini i loro allievi russi. Eppure non vi si nota alcuna infrazione o deviazione del sistema pittorico proprio a Bisanzio. Ancora più degno di nota è che nella seconda metà del xii secolo in regioni iperboree della Russia: a Novgorod, a Pskov, a Staraia Ladoga, a Vladimir, l'ellenismo, ridivenuto allora accentuatissimo nella pittura bizantina, si riflette interamente sugli affreschi delle chiese russe. Ora i Russi, appena usciti da un silvestre e nordico paganesimo, proprio nulla avevano che potesse accomunarli al retaggio dell'antichità classica. La stranezza di questo neo-ellenismo germogliato sulle rive del Volchov e della Kliazma non può spiegarsi altrimenti che con l'assoluta signoria conquistata dalla pittura bizantina nel secolo xii in queste regioni vergini. S'intende come tale docilità non fosse da aspettarsi in Italia neppur da parte di « bizantineggianti » quali erano i Benedettini. Essi non potevano compenetrarsi del sistema pittorico di Bisanzio per il fatto che non rappresentavano, nei rispetti dell'arte e della coltura in genere, quella *tabula rasa* che era naturale nei Bulgari o nella gente di Kiev, Novgorod

e Suzdal. L'Europa dell'xi secolo possedeva già una propria esperienza dell'arte; la qual' esperienza s'era lentamente, sordamente accumulata durante le « tenebre » dell'alto medioevo. Prendeva consistenza una propria tradizione, estranea se non refrattaria all'ellenismo; donde il conflitto di questa tradizione indigena con le tradizioni ellenistiche dell'arte bizantina. E quindi anche l'ibridismo innegabile che si scorge nell'arte dei Benedettini. L' ufficiale adesione alle forme di Bisanzio inceppava lo sviluppo delle autonome ispirazioni, il libero sfogo del « primitivo ». Ma era vigoroso abbastanza questo primitivo, questo « nuovo Adamo » delle arti europee che dietro di sè contava già vari secoli d'incubazione, per impedire alla pittura dei Benedettini un adattamento che l'avrebbe in definitivo ridotta a semplice varietà italiana della pittura bizantina. Nel secolo xii, in connessione con il gigantesco sviluppo dell'architettura romanica e con il rapido, mirabile progresso della scoltura romanica, nacque anche una pittura romanica che più non sentiva il bisogno d'esser per ossequio « bizantineggiante ». L' Italia offre allora lo spettacolo molto edificante d' una continua collisione: da una parte il primitivo d'Occidente, l'uomo nuovo, il maestro romanico; dall' altra l'inveterata influenza del mondo bizantino, il cui infiacchimento si tradisce nell'accademismo.

Durante la lunga guerra di Basilio ii contro i Bulgari gli antichissimi rapporti commerciali fra Bisanzio e Venezia s'afforzarono di così intima alleanza politica che non poteva mancare un diretto contatto dell'emporio lagunare con le arti ed i gusti di Bisanzio. Assieme alle principesse greche, con ricco corredo sposate ai dogi, vennero da Costantinopoli avorî, smalti, musaici ed anche artefici che li sapevano lavorare. La « regina dell'Adriatico » fu presa dal desiderio di rivestirsi anch'essa con quel « manto di oro e di perle » che il noto verso di Costantino Manasse attribuirà a Bisanzio. Pietro ii Orseolo, il quale ebbe per nuora una nipote del Bulgaroctono, ordinava a Bisanzio la grandiosa Pala d'Oro. Quando i Veneziani s'accinsero alla grande costruzione di S. Marco, la pianta fu copiata su quella dei SS. Apostoli a Costantinopoli. Nel 1071

l' edificio era quasi interamente costruito ed ebbe le ultime finiture nel 1095. Già verso quest' epoca si cominciava ad adornarlo di musaici e questo lavoro fu continuato per tutti i secoli XII, XIII e XIV e durante il Rinascimento ed in pieno Seicento. I musaici finirono con l'occupare un'immensa area di quasi 5000 metri quadri; quella loro parte maggiore che si connette all'arte bizantina, ancora ai giorni nostri rimane poco studiata, per quanto riguarda l'esatta cronologia dei vari pezzi. Dinanzi ai musaici di S. Marco gli storici dell' arte si sono lasciati trascinare a stupefacenti contraddizioni. Il Diehl ritiene che una parte considerevole, come per es. il ciclo delle grandi Feste, i miracoli di Cristo, la vita di S. Marco e così pure le tre cupole ove si vedono raffigurate l'Ascensione, la Discesa dello Spirito Santo e Cristo Emanuele, si debbano attribuire all'XI secolo. « Tutte queste composizioni fanno parte dell'insieme eseguito tra il 1071 ed il 1098 da artisti bizantini e costituiscono quel che nella decorazione merita maggior interesse ». Ma secondo il Van Marle e il Toesca non vi sarebbe in S. Marco un solo musaico dell'XI secolo ed i più antichi risalirebbero non oltre la metà del XII. L'Ascensione e la Pentecoste sembrano al Van Marle opere del secolo XIII. La stessa opinione sostiene in merito a questi due musaici cupolari il Testi, autore d'uno studio molto ragguardevole sulle origini della pittura veneziana. A suo parere la maggior parte dei musaici in S. Marco apparterrebbe al secolo XIII. Assolute divergenze hanno pure suscitato i musaici del nartece. Il Testi vorrebbe datare i più antichi del secolo XII; ma questa volta è il Diehl che li ringiovanisce proponendo di attribuirli al XIII secolo. Disaccordo ancora maggiore regna fra gli storici riguardo ai musaici della vicina Torcello. Qui il Venturi per il « Giudizio Universale » suppone il secolo IX, il Dalton e il Diehl l'XI, il Toesca e il Van Marle il XII, e il Testi il XIII. Quel che più chiaramente da tutto ciò risulta è che nè i musaici di S. Marco nè gli altri che si trovano nel Veneto, sono stati oggetto di accurate e speciali indagini. Tuttavia hanno contribuito a tanta oscillazione dei giudizi anche certi caratteri inerenti a queste opere d'arte.

Data la loro destinazione, i musaici di S. Marco pote-

vano avere come scopo principale solo l' effetto decorativo. Sulle pareti e le volte della chiesa immensa, le figure e le scene eseguite in musaico ad epoche diverse e da diverse generazioni di maestri, spesso occupavano spazî poco confacentisi all'armonia d' una concezione simbolica o alla coerenza d'una narrazione. Quasi si può dire che parte preponderante nell'effetto d'insieme venivano ad acquistare gli sfondi d'oro che irradiavano su tutto l'interno della chiesa e nella cui rutilanza si sperdevano i singoli quadri. In tali condizioni gli artisti non potevano curare molto la finitezza dell'esecuzione; e la stessa abbondanza di figure e di scene che si dovevano collocare sulle pareti e sulle volte esigeva l'adozione semplificata, schematizzata della maniera che abbiamo chiamata accademismo bizantino e che presso i musaicisti di Costantinopoli già s'era sviluppata fino all'uso di veri « prontuari » di forme, quando Venezia affidò loro la grande opera. Stando così le cose, non c'è da aspettarsi che fra i più antichi musaici di S. Marco, quelli eseguitivi da Bizantini o sotto la loro guida siano i più significativi dal punto di vista artistico (tav. CIX-CX).

Piuttosto è vero il contrario: degli antichi musaici destano maggior interesse quelli che più chiaramente rivelano la mano d'artefici veneziani del XII secolo, non ancora completamente assorbiti dai modelli di Costantinopoli. Essi nelle formule stecchite dell' accademismo bizantino riescono ad introdurre come un alito di spontaneità in cui vibra la vita di un mondo nuovo. Ciò si verifica ad esempio nel nartece, ove i musaici a soggetti della Genesi (tav. CXI-CXIII) s'inquadrano meglio nell'arte romanica che non in quella di Bisanzio. E' stato scritto in proposito che il modello qui riprodotto sarebbero le miniature d'un codice del VI secolo, noto sotto il nome di « Bibbia di Cotton ». Ma il Diehl, sebbene li consideri opere di ispirazione prettamente bizantina, ammette che il « musaicista li ha veramente trasformati secondo i gusti del suo tempo ». Ad ogni modo è fuori discussione la differenza notevole fra l'arte dei musaici nel nartece di S. Marco e quella che ravvisiamo nei cicli di stile bizantino a Dafni, nelle chiese di Sicilia od in

S. Marco stessa. Al posto della fredda virtuosità d'un provetto « accademista » sentiamo la spontaneità d'un narratore facondo improntata di non dissimulabile « primitivismo ». Al principio ritmico l'artista si mostra completamente refrattario e non conosce misura nel dispiegamento delle scene, nè nel numero nell'ammassamento dei personaggi. La preoccupazione di comporre cede in lui dinanzi a quella di narrare. Non ha idea della tradizione ellenistica, ignora l'aggraziamento delle figure, non si dà pensiero di nobilitare i gesti. All'efficacia figurativa egli antepone l'espressività che infatti ottiene nei suoi quadri pullulanti di figure umoristiche, divertentissime. Sono tutti caratteri proprî piuttosto all'arte romanica del XII secolo, e perciò siamo propensi ad attribuire a tale epoca questi musaici del nartece. Risalta ancor meglio la loro differenza dai musaici bizantini, se li confrontiamo con i migliori esempi di quest'ultima specie, i quali si possono trovare senza uscire dalla laguna veneta; non forse entro S. Marco, ma in minori santuarî, dove i particolari sono stati lavorati con più amorevole cura perchè non andavano affogati in un mare magno come era l' insieme decorativo della cattedrale. Pensiamo alla Madonna che è nella chiesa di S. Maria e Donato a Murano (tav. CXIV) o al Cristo in Excelsis nell'abside della cappella consacrata al S. Sacramento a Torcello (tav. CXV).

Più grandiosi ancora che a Venezia furono i compiti di decorazione affidati ai musaicisti in Sicilia dai re di schiatta normanna. Evidentemente la fortunosa dinastia degli Altavilla, insediatasi al posto dei « catepani » in terra ferma e degli emiri a Palermo, volle emulare gli splendori ecclesiastici e profani che ornavano la corte bizantina nel secolo XI. Donde l' importanza eccezionale di questi monumenti siciliani. In nessun altro luogo si sono ritrovate opere tanto complete e tanto varie di contenuto. A Monreale si trattava di decorare una chiesa grande, esempio dunque analogo a quello di S. Marco in Venezia. Ma a Cefalù e nella Martorana la stessa arte venne applicata all'ornamento di edifici meno grandiosi e nella cappella Palatina abbiamo un magnifico quanto raro esempio di quel che fossero gli oratorî di « tipo minuscolo » entro la cinta d'un « Sacro

Palazzo ». Infine a Palermo si sono conservati i musaici d'una sala del palazzo e d'un chiosco reale nel giardino, che sono assolutamente unici nel loro genere.

I più antichi fra i musaici delle chiese siciliane risalgono al regno di Ruggero II e dello stesso tempo ci sono pervenuti gli ornamenti, pure in musaico, della «Stanza di Ruggero» nel palazzo costruito a Palermo da questo primo re delle Due Sicilie (tav. CXVI-CXVIII). A prima vista questi musaici destano sorpresa: mai prima in musaici destinati ad ornare una chiesa ci era capitato di trovare tanto « orientalismo » come in questa stilizzazione di animali, uccelli, centauri, arcieri, alberi. Sarebbe tuttavia temerario lasciarsi indurre a conclusioni generali da queste lunette per caso sopravissute ad un'infinità di opere ad esse analoghe. Saranno sempre state concepite in questo stile le scene venatorie che le fonti letterarie ci accertano frequentissime nella pittura profana di Bisanzio? Nella Stanza di Ruggero il musaicista nell'esecuzione delle lunette s'era posto un problema di effetti esclusivamente ornamentali. La stilizzazione delle forme naturali venne perciò spinta fino al ritmo dell'arabesco, quale piuttosto si conviene ad un tessuto o ad un tappeto; ed in questo si può ravvisare un modo perfettamente orientale d' intendere la pittura. Ma alle esigenze di composizione che poneva lo spazio semicircolare da riempire, è stato adempiuto con magnifica maestria anche secondo i criteri d'una tradizione ben diversa: non sono forse gli arcieri, inginocchiati negli angoli della lunetta, con i loro archi tesi, una «soluzione» del problema identica a quella dello scultore dell'antica Ellade che metteva simili arcieri negli angoli d' un frontone? Per le sue intrinseche esigenze la tecnica del musaico ravvicinava l'artefice che la praticava al cesellatore ed all'orafo; e queste arti erano sempre rimaste a Bisanzio sotto il predominio di gusti orientali. Tutt'altrimenti poteva concepire il suo compito un pittore che dipingeva gli stessi soggetti a fresco sulle pareti d'un palazzo.

Alquanto posti in oblio dalla scienza sono stati in questi ultimi tempi i musaici delle chiese siciliane. A dire il vero non sono mai stati sottoposti a un'indagine critica, se si eccettua

l'opera, poco accessibile agli studiosi europei, del russo Pawlowski sull'iconografia dei musaici nella Palatina; la quale opera ha visto la luce più di trent'anni or sono. Quindi le opinioni correnti sui musaici siciliani, che si trovano nei manuali, non possono dirsi vagliate severamente secondo i criteri che esige l'attuale livello degli studi bizantini. Il Diehl nel suo *Manuel* non fa che esprimere il più diffuso giudizio in merito a questi monumenti allorchè brevemente li classifica nel modo seguente: Quelli del Duomo di Cefalù, a suo parere, sarebbero i più antichi ed allo stesso tempo quelli « dall'esecuzione più pura ». Seguirebbero i musaici della Martorana a Palermo i quali vengono qualificati modelli esimî d'arte bizantina e sarebbero stati fatti dagli stessi artisti, che per re Ruggero lavorarono alla cappella Palatina. In quest'ultima tuttavia si sarebbero aggiunti musaici d'altra epoca e di stile diverso: sotto il successore di Ruggero II, Guglielmo I (1154-1166), si sarebbero messi all'opera « allievi italiani formatisi alla scuola dei musaicisti greci... ed ecco la principale ragione per cui alle opere tanto ragguardevoli che decorano il coro e le absidi si vedono contrapposti lavori più ineguali, nei quali appaiono, accanto allo sforzo legittimo di emanciparsi dai precetti bizantini, i segni d'una evoluzione che ben presto avvierrà alla decadenza l'arte siculo-normanna ». E più innanzi il Diehl constata come « tale decadenza appaia chiaramente nell'enorme decorazione del Duomo di Monreale, che ricopre una superficie di più che 6000 metri quadri ».

Non è nei nostri mezzi, nè rientra nell'ambito dello scritto presente fare l'esame critico completo che da tempo aspettano i monumenti della Sicilia. Tuttavia non ci è possibile lasciare senza menzione certe ragioni del nostro dissenso dallo schema sopra riferito. In succinto si possono indicare sei gruppi più o meno chiaramente differenziati dal punto di vista dello stile e fra i quali conviene ripartire i musaici siciliani: 1) la Martorana; 2) Cefalù; 3) i musaici del coro, del transetto e dell'abside nella cappella Palatina; 4) i musaici della sua navata principale; 5) i musaici delle sue navate laterali; 6) Monreale. Uno solo di questi gruppi può con precisione datarsi: i musaici

di Cefalù, cui l'iscrizione permette di assegnare l'anno 1148. Difficile è ammettere che quelli della Martorana siano posteriori a quelli di Cefalù, né vi è ragione per non fissare per l'esecuzione l'anno stesso in cui fu ultimata la chiesa, e che è sempre l'anno 1148. I musaici del coro e del transetto nella cappella Palatina sono stati eseguiti mentre regnava Ruggero II, probabilmente subito dopo l'erezione dell'edificio, cioè tra il 1140 ed il 1150. Dunque i tre gruppi indicati sono pressochè contemporanei ed è questa una circostanza oltremodo curiosa, giacchè suppone l'operosità parallela di tre maestranze affatto diverse. Riguardo agli altri tre gruppi di musaici si deve attribuirli ad un'epoca più recente cioè alla seconda metà del secolo XII. I musaici della navata principale nella Palatina sono stati eseguiti poco dopo l'avvento al trono di Guglielmo I, cioè attorno al 1155; quelli delle navate laterali sono, secondo ogni apparenza, posteriori di cinque o dieci anni. Il Duomo di Monreale non è stato decorato che negli anni 1174-1182.

Per i primi tre gruppi la sola trama cronologica non serve a spiegarci nulla. Ad ogni modo sono innegabili l' originalità, l'energia piena di contrasti e di pittoresco dello stile della Martorana (tav. CXIX-CXX). Della grande decorazione in questa chiesa s'è salvata solo una parte, il Pantocrator nella cupola, circondato da quattro arcangeli; sotto ad essi i profeti, gli evangelisti, singoli Santi e solo quattro « Feste », prescindendo da due quadri votivi, ove si vedono i ritratti di Ruggero II e del fondatore della chiesa, l'« amiras » Giorgio d'Antiochia. In tutte queste composizioni in musaico l'elemento figurale nettamente predomina e nelle scene evangeliche è accentuato il significato « rappresentativo » a preferenza di quello puramente ritmico e ornamentale. Ai musaici d'una grazia alquanto superficiale e levigata che abbiamo visto a Dafni si contrappone qui un'arte più spontanea che abile, meno accademica, improntata ad una « rudezza sincera ed espressiva ». Ben inteso sarebbe poggiata sul vuoto qualsiasi congettura sui rapporti fra questa scuola di musaicisti bizantini e quell'« accademismo » che abbiamo visto affermarsi a Dafni ed immigrare a Venezia.

La stessa tendenza « accademizzante » fa la sua comparsa in Sicilia, primamente con i musaici eseguiti con grande abilità ed accuratezza tecnica, ma frigidamente ufficiali, nell' abside di Cefalù (tav. CXXI-CXXII); quindi in forma estremamente brillante, piena di eleganza e di varietà, nel coro e nell'abside della Palatina (tav. CXXIII-CXXV). E' questa parte di musaici siciliani che maggiormente s'apparenta a Dafni. Può darsi che quanto ad abilità puramente tecnica i musaici fatti per i re normanni non uguaglino quelli del chiostro attico. Forse in Sicilia è meno visibile l'immensa perizia che sostiene l'accademismo di Dafni (come sostiene qualsiasi accademismo). Ma nel coro della Palatina i quadri delle Feste e le singole figure superano Dafni proprio in ciò che di Dafni è massimo vanto: il canoro ritmo delle pose e dei gesti, la grazia inalterabile e quasi feminea dell'insieme, la grandissima e vivace varietà di teste caratteristiche, l'inventiva libertà nel variare le composizioni tradizionali. L'arte che si rivela in queste parti dei musaici palatini, sta già sul limitare di una nuova epoca della pittura bizantina. E nei musaici della navata principale (tav. CXXVI) è compiuto ancora un passo innanzi verso questo rinnovamento. Ci pare assolutamente infondata l'opinione del Diehl il quale vorrebbe vedere qui la mano di allievi italiani di Bisanzio. Il fatto che i musaici di questa navata e di quelle laterali portano epigrafi latine anzichè di lingua greca (come i musaici del coro) non dimostra veramente nulla, tanto più che non sappiamo se tali epigrafi siano contemporanee delle pitture. Le tradizioni bizantine in questo ciclo narrativo consacrato ad episodi del Vecchio Testamento, sono osservate con rigore; e nel sistema figurativo delle scene molto animate si scorgono dovunque norme ellenistiche che l' artista applica con una libertà tutta nuova: per esempio nella scena di Noè con i suoi figli, o di Giacobbe lottante con l'angelo. Basta confrontare queste scene con gli episodi della Genesi nel nartece di S. Marco, per convincersi quanto le opere siciliane siano distanti dal primitivismo e dalla « aritmicità » dell'arte romanica. E viceversa basta passare alle navate laterali per avere lo spettacolo di un'arte, sempre ed integralmente bizantina,

ma già entrata decisamente in una nuova èra. Le vite degli apostoli Pietro e Paolo dispiegate sulle pareti delle navate laterali nella cappella Palatina (tav. CXXVII-CXXVIII) sono senza dubbio la cosa più notevole che ci offrano i musaici di Sicilia. Sia che il merito ne risalga alla personalità d'un artista, sia che vi dobbiamo salutare l'avvento d'una intera scuola affermatasi durante il regno di Guglielmo I (1154-1166), questi musaici in sostanza appartengono a quel movimento « neo-ellenistico » cui dedicheremo i rimanenti capitoli del nostro riassunto. Anzitutto è pittura di figure, non soltanto affrancatasi da ogni subordinazione alle norme della decorazione ornamentale, ma anche poco curante della legge ritmica nella composizione. L'artista è invaso dalla « passione di raffigurare » e lo vediamo ricorrere gioiosamente agli effetti potenti dell'impressionismo antico. Vediamo teste il cui verismo è stupefacente e movimenti osservati dalla natura. Ammirevole è il trattamento delle vesti all'antica che portano gli apostoli; di nuovo la figura drappeggiata acquista il suo volume e le linee delle pieghe cessano di essere motivo ornamentale. Il musaicista che ha dipinto le vite di Pietro e Paolo, rivela una comprensione profonda di quel che era l'essenza dell'antica maniera ellenistica. La si credeva perduta per sempre ed ecco che risorge in piena efficacia: l'artista del XII secolo con la distribuzione della luce e delle tinte riesce a resituire le tre dimensioni. Egli ha delle linee la concezione che il Berenson chiamerebbe « funzionale », per distinguerla dalla linea ornamentale nella pittura pianeggiante e decorativa. I quadri non sono combinati con abilità e neppur sembra essere un narratore provetto questo musaicista cui è stata affidata la storia dei due apostoli. Ma è grande la sua energia figurativa e pittorica. E l'impressione d'un grande trapasso nei destini dell'arte, l'impressione d'una novità che fa epoca, emana dalla scena fra S. Pietro e la Tabita, o dalla Caduta sulla via di Damasco e sopratutto dalla scena d'indimenticabile grandiosità ove s'incontrano i due apostoli.

Proprio nessuna traccia d'affinità o di parentela si può scoprire fra i musaici consacrati ai SS. Pietro e Paolo e la colossale decorazione in musaico che internamente riveste il

duomo di Monreale (tav. CXXIX-CXXXIII). Questi ultimi musaici della serie siculo-bizantina giustificano pienamente la opinione emessa dal Diehl: « Non somigliano più affatto a quelli eseguiti attorno alla metà del XII secolo; vi è in essi qualcosa di più rigido e di più asciutto; ne è più freddo il colorito, meno elegante il disegno ». Né si può contraddire ad un altro giudizio dell'autorevole storico francese, cioè che in molti particolari i musaici di Monreale accusano grande somiglianza con quelli che raffigurano episodî dell'Antico Testamento nella navata principale della Palatina. Ma non ne avremmo tratto la stessa conclusione cui giunge il Diehl, il quale vorrebbe vedere qui la mano di Italiani, imitanti lo stile bizantino. Troppo inverosimile è che verso il 1180 si potessero trovare maestri italiani, sia pure fra i « bizantineggianti », i quali fossero rimasti a tale punto insensibili a ogni influsso dell'arte romanica. Piuttosto si potrebbero ravvisare a Monreale seguaci fedeli, ma deboli ed in sostanza semi-ammanuensi, dei musaicisti che avevano lavorato alla cappella Palatina, non privi di una certa destrezza nel narrare, ispirandosi alle scene bibliche della navata centrale nella chiesa palatina di Ruggero II. A prova del fatto che i maestri di Monreale si sono attenuti nella misura delle loro forze alla maniera bizantina, si può addurre la circostanza seguente: nonostante il compito evidentemente decorativo dei musaici loro affidati costantemente si pongono problemi illustrativi (salvo la facciata interna dove veramente prorompe uno spirito veneto - bizantino). Volevano essere gli emuli degli artisti della Palatina e con artigianesca coscienziosità li imitarono.

Se infatti a Monreale avessero lavorato maestranze italiane, avrebbe dovuto formarsi in questa regione siciliana durante il XIII secolo una scuola locale di musaicisti analoga a quella che sorse a Venezia. Non dimentichiamo peraltro che in Sicilia « elemento indigeno » allora non poteva essere sinonimo di « elemento italiano ». Riferiamoci al testo dell'Amari, in altro luogo citato dal Diehl: a principio del secolo XII la Sicilia era « saracena più che per metà e bizantina nella parte rimanente ». Persino in S. Marco verso la stessa epoca (press'a

poco) si vedono musaici come la « Pesca miracolosa » (tavola CXXXIV) o « la tempesta sedata » ed altri, che fa d'uopo riconoscere ancora del tutto bizantini e non veneto-bizantini. Sono appunto quelli che più rassomigliano ai musaici di Monreale. Un altro esempio della stessa arte stagnante (in contrasto con l'arte che progredisce nei musaici raffiguranti le vite di Pietro e Paolo) si trova vicino a Roma nell'abbazia di Grottaferrata (tav. CXXXV). Il carattere puramente bizantino, ma gelidamente accademico di questo musaico è fenomeno piuttosto eccezionale nella Roma del XII secolo; si spiega con il fatto che Grottaferrata era monastero di Basiliani greci. Nell'abside di S. Maria in Trastevere s'è conservato un musaico del 1145, nel quale il medesimo accademismo si combina con elementi romanici (tav. CXXXVI). Senonchè in altri monumenti dell'epoca o più esattamente nei frammenti rimasti scorgiamo tracce d'una « irrequietezza degli animi » molto più curiosa e spesso contradditoria. Malgrado siano tanto incomplete le notizie che abbiamo, si può intravvedere a Roma durante la seconda metà del XII secolo l'urto fra tendenze diversissime. Così soltanto in un influsso di Bisanzio e non della Bisanzio arrugginitasi nell'accademismo ma di quella che già prepara il « risorgimento neo-ellenistico », si può trovare la spiegazione per una strana serie di teste, veri ritratti impressionistici, ritrovati a S. Croce in Gerusalemme (tav. CXXXVII-CXXXVIII) e recanti la data del 1144. E sembra una data inaspettatamente precoce per la manifestazione di simili tendenze. Meno sorprendente è l'incontrare questo stesso « stil nuovo » negli affreschi di S. Giovanni a Porta Latina, eseguiti negli anni 1191-1196, molto interessanti ma purtroppo quasi cancellati. In sostanza questi affreschi appartengono tuttavia all'arte romanica e sono uno dei cicli più antichi, che la pittura italiana abbia prodotto. Un altro ciclo, non meno interessante e per fortuna meglio conservato, si trova a Ferentillo presso Terni (tav. CXXXIX-CXL). V' è qui tale freschezza di imaginazione « fiabesca », che queste pitture sembrano l'opera d' un primitivo emancipatosi da ogni vincolo con la tradizione bizantina. Eppure non è così: l'artista romanico di Ferentillo conosceva modelli

bizantini e s'illudeva persino di conformarvisi, ma per mancanza di qualsiasi scuola si lasciò trascinare su una via molto lontana dall'accademismo bizantino.

Simili sforzi « barbari » per seguire l'esempio d'un arte che viceversa si era immobilizzata ed aveva conchiuso le sue composizioni ed i suoi metodi figurativi in formole definitive, li vediamo negli affreschi eseguiti verso il 1200 nel Duomo di Aquileia (tav. CXLI). Curioso è vedere come qui il poco abile maestro raggiungesse qualche risultato positivo solo in quel che era dominio dell'arte romanica piuttosto che di quella bizantina, cioè nell'espressività drammatica dei personaggi e delle azioni. Per essere in grado di fare dell'« accademia bizantina » occorreva una non comune coltura dello spirito, un lungo tirocinio. I Veneziani vi riuscirono solo dopo due secoli di comunione con il mondo bizantino. Sullo scorcio del XII secolo fanno la loro apparizione i musaici di stile veneto-bizantino. Si può deplorare la circostanza che i Veneziani non abbiano perseverato nel tentativo di combinare gli elementi romanici con quelli bizantini nel modo in cui una volta già era avvenuto nei musaici del nartece in S. Marco. Essi invece preferirono creare una specie di loro « accademia » che per punto di partenza ebbe l'imitazione della « stagnante » maniera bizantina dei secoli XI e XII, riducendola per giunta ai suoi effetti puramente decorativi. Perciò semplificarono i metodi figurativi di Bisanzio e li vuotarono completamente del loro vero contenuto. Quel che nelle figure drappeggiate dei Bizantini esprimeva la forma delle pieghe, divenne nei Veneziani un arabesco convenzionale che in certi casi assunse il carattere di costruzioni geometriche senza significato alcuno. Di un'arte che in sostanza rimase per loro esotica, i Veneziani non seppero prendere altro che l'aspetto decorativo. Nelle loro mani quindi la « stilizzazione » non conobbe limiti ; a Bisanzio i volti non sono mai stati « stilizzati » con quell'eccesso, a cui non ebbero ritegno di spingersi i musaicisti veneziani. Caso dal quale dovrebbero sapere trarre insegnamento coloro che alquanto incautamente giostrano con i concetti d'« Oriente » e d'« Occidente ». Fra i quadri in musaico non ve ne sono che accusino caratteri più « orientali »

di quelli eseguiti sulla frontiera occidentale della « sfera d'influenza » bizantina.

Troviamo musaici veneto-bizantini del XII e XIII secolo a Trieste (tav. CXLII); ma gli esempi più numerosi sono naturalmente in S. Marco, dove costituiscono la parte più rilevante dell'intera decorazione. Il Testi in questo caso ha errato meno che gli altri studiosi. Parti importantissime di musaici di S. Marco, come le Feste evangeliche, la Vita della Vergine (tav. CXLIII-CXLIV) o come la cupola dell'Ascensione con le figure allegoriche delle Virtù (tav. CXLV), sono prodotti dell'« accademia » veneziana del XII e XIII secolo. Più caratteristico di altre opere dovute a questa scuola di musaicisti, è il « Giudizio Universale » a Torcello (tav. CXLVI), dove tutte le qualità negative di questa pittura artificiosa e assolutamente esanime si manifestano con sconsolante evidenza. Non c'è dubbio tuttavia che ai suoi tempi destasse ammirazione. I musaicisti di Venezia negli anni 1230-1240 venivano chiamati a decorare il Battisterio di Firenze con un « Giudizio Universale » ( tav. CXLVII) somigliante a quello di Torcello. E poco prima gli artisti della stessa scuola avevano avuto l'invito di recarsi a Roma, dove eseguirono i musaici delle absidi nelle basiliche di S. Pietro e di S. Paolo. Di quelli in S. Paolo, pressochè distrutti da vari restauri, si può farsi un'idea mercè due teste conservate nel museo della basilica stessa (tav. CXLVIII): vi si può constatare la virtuosità cui i musaicisti veneziani del XIII secolo erano giunti nel prediletto loro procedimento di « stilizzazione ».

Per quell'ironia che non di rado è insita nei destini storici, le opere dei musaicisti veneziani conservatesi a Venezia o a Firenze diedero lo spunto alla maggior parte dei giudizî che il XIX secolo si formò in merito allo « stile bizantino » e servirono ad illustrare il contrasto fra questa arte decrepita ed i primi bagliori del Rinascimento. Vedremo nei due capitoli seguenti quanto poco rassomigliasse alla « stilizzazione » dell' accademia veneziana la pittura rigogliosa di vita e di energie creative che l'autentica Bisanzio sviluppò nel secolo XIII, e come tutta diversa fosse quell'« arte dei Greci » che verso la fine del medesimo secolo i grandi maestri italiani dovettero « superare » dopo

averne accolto parecchi ed importanti elementi. Ma già nei primi decenni del Dugento molto più vive e più notevoli che i musaici delle botteghe veneziane erano le opere dell'arte « romanica bizantineggiante » le quali si ritrovano disperse in Toscana e nel Lazio, dalla imagine di Cristo nel Duomo di Sutri (tav. CXLIX) alla Madonna della collezione Stocklet a Bruxelles (tav. CL) e dal Crocefisso nel museo di Pisa (tav. CLI) agli affreschi di Anagni (tav. CLII) dove il fondo romanico si unisce ad influssi bizantini di una nuova epoca. La pittura romanica s'invigorì abbastanza durante la prima metà del XIII secolo per dare origine alla più antica delle scuole nazionali d'Italia, quella di Lucca. Ciò nonostante spettava all'Italia di subire ancora un'ondata di influssi bizantini. E fu quest'ultima la più feconda, giacchè portò seco i vividi fermenti del neo-ellenismo.

## IX

In tempi recentissimi, studiando più attentamente i monumenti della pittura bizantina appartenenti alla seconda metà del XII secolo, ed avendo avuto la fortuna di scoprirne dei nuovi, molto significativi, gli storici hanno potuto individuare già per quest'epoca certi fenomeni che trovano il loro naturale sviluppo nell'arte del XIII secolo e poi in quella del XIV. Una serie di opere, delle quali le più antiche si riferiscono al regno dell'imperatore Manuele Comneno (1143-1180), palesano connessioni tanto «logiche» e tale affinità di stile con affreschi ed icone, ritrovati in paesi slavi e datanti dalla fine del Trecento, che non è ammissibile supporre una coincidenza fortuita. Il carattere particolare che la pittura bizantina assunse negli ultimi secoli della sua esistenza, era stato rilevato da studiosi francesi ed in parte da quelli russi allorchè, sul finire del passato secolo, erano venuti alla luce monumenti come i musaici della Chora (Kahrie-Giami) a Costantinopoli e gli affreschi delle chiese a Mistra; vi si aggiunsero, rafforzando la stessa impressione, le pitture murali in numerosi monasteri e chiese della Vecchia Serbia nonchè gli affreschi e le icone delle chiese russe a Novgorod. Tutti questi monumenti erano del secolo XIV; le date erano sicurissime per Mistra, la Serbia e Novgorod; solo per la Kahrie-Giami rimaneva addito a dubbî ed a ipotesi divergenti. Così prese piede la teoria sull' ultima, « terza » fioritura della pittura bizantina, sulla « Rinascenza sotto i Paleologhi », teoria corrobarata pure da non dubbie testimonianze delle cronache e della produzione letteraria contemporanea. Alquanto enigmatica rimaneva l'origine di tale Rinascimento. Siccome lo si attribuiva al secolo XIV, tra esso e l'epoca precedente dell'arte bizantina (di cui si stimavano ultima manifestazione i musaici di Venezia e della Sicilia nel XII secolo) s'apriva come un « buco nero » di 150 anni. Era ovvia la tentazione di ravvisare in quel « vuoto » l'indizio d'una decadenza

che si sarebbe delineata nell' arte di Bisanzio dopo il 1150, tanto più attendibile e per il fatto che in S. Marco ed a Monreale non mancano i sintomi d'un manierismo stanco, e perchè, ponendo la presunta fase d'affievolimento nella prima metà del secolo XIII, la si faceva coincidere con le catastrofi politiche che allora travolsero l'Impero greco. Pareva quindi evidente che il supposto rinnovamento, attuatosi assieme alla restaurazione dello stato nazionale sotto Michele VIII ed i suoi discendenti, dovesse trovare le sue cause in un afflusso di forze vivificanti dall'estero. Il Kondakov e qualche altro storico, da principio disposti a negare l'esistenza stessa del « terzo secolo aureo », si videro costretti dai fatti a riconoscerlo; allora per non disarmare totalmente gli trovarono una ragione estrinseca: l'ascendente che avrebbero conquistato i pittori del Trecento italiano sull'arte greca. Ma tale ipotesi cozzava contro una troppo evidente incongruenza nella cronologia dei fatti. I musaici della Chora (Kahrie-Giami), molti affreschi serbi ed una parte di quelli conservatisi a Mistra non sono posteriori al primo quarto del XIV secolo. A quell'epoca l'« arte del Trecento » era nella stessa Italia in istato nascente e non poteva esservi questione d' una sua espansione nel Levante. Il Millet, e sulle sue orme il Diehl, senza fatica dimostrarono l' autonomia delle nuove tendenze che caratterizzano la pittura di Mistra ed i musaici della Chora (Kahrie-Giami). « La Rinascenza bizantina al principio del XIV secolo » dice il Diehl, « parallela al movimento dell'arte toscana, è di ben poco debitrice verso quest'ultima. Il Cavallini, Duccio, Giotto non hanno quasi nulla insegnato ai bizantini; nulla ha potuto rivelare Siena ai pittori di Mistra. Il raffronto di opere italiane con opere bizantine, trattanti il medesimo tema, di solito palesa la differenza tra due mondi, due razze, due maniere opposte nell'interpretare una comune tradizione. Per trovare una spiegazione dell' esistenza dei musaici di Kahrie-Giami o degli affreschi di Mistra non c' è nessun bisogno di ricorrere a modelli occidentali. Altrove conviene cercare le cause dell'evoluzione suprema che l'arte bizantina ha compiuto ». All'autore del presente saggio è riuscito d'altro lato di mostrare (in studî sull' arte russa) quanto in-

significante sia stata l'azione della cosidetta « scuola italo-greca » sulla « iconografia » russa e come questa « scuola » alla quale il Kondkov erroneamente attribuì grande importanza, si riducesse a qualche bottega d'artigiano che nel XV-XVI secolo, cioè quando Bisanzio più non esisteva, riforniva di sacre imagini l'Oriente ortodosso.

Ma se era facile dimostrare l'inconsistenza delle singole asserzioni, avanzate dal Kondakov, la sua tesi generica sugli influssi dell'Occidente con argomenti molto più attendibili veniva ripresa dall'Ainalov nel suo libro sulla pittura bizantina del XIV secolo, pubblicato nel 1917. In esso egli cerca di avvalorare l'ipotesi secondo la quale il « Rinascimento sotto i Paleologhi » sarebbe effetto di influenze occidentali, ma non attinenti agli « albori del Rinascimento europeo » sibbene all'arte romanica e gotica. Non più il Trecento italiano, ma il Dugento avrebbe ispirato nuova vita all' arte di Bisanzio. Questa variante della « tesi occidentalista » a differenza di quella formulata dal Kondakov, non poteva sollevare obbiezioni dal punto di vista cronologico. Inoltre s' appoggiava su innegabili coincidenze fra singole opere della pittura bizantina nel Trecento e monumenti italiani del Dugento. « L'Ainalov ha mostrato » ammette il Diehl, « con parecchi esempî abbastanza convincenti come nella pittura bizantina del XIV secolo certi influssi di Occidente (romanici o gotici, pisani, senesi o veneziani) si innestino sovra l' antica tradizione dell' Oriente e le conferiscano un carattere di maggiore e più drammatica vita ». Subito dopo lo storico francese attenua questa sua affermazione osservando che gli elementi presi a prestito dall'Occidente sono molto meno numerosi di quel che sembri credere, l'Ainalov, e che per giunta l'arte bizantina più che assimilati li ha radicalmente « trasformati ». Un altro storico francese, il Millet, nella sua magistrale opera sulla iconografia dei Vangeli, pone in modo alquanto diverso il problema delle coincidenze fra Trecento bizantino e Dugento italiano: egli parla di una « intima collaborazione » che in quell'epoca si osserva tra Bisanzio e l'Italia, ed afferma essere fuori dubbio l'« influsso preponderante » di Bisanzio sull'Italia durante la seconda metà del XIII secolo.

Come si vede, pur attenendosi con ogni cautela alla sola evidenza dei fatti, si può invertire addirittura la tesi dell'Ainalov. Dove infatti è la prova che la constatata comunanza di caratteri si debba interpretare con influssi dell'Italia ducentesca sulla Bisanzio del XIV secolo e non viceversa con l'azione che *Bisanzio nel* XIII *secolo stesso avrebbe potuto esercitare sull'Italia ad essa contemporanea?* La tesi dell'Ainalov poggia sul presupposto che il XIV secolo avrebbe visto l'inizio dell'ultima fioritura dell'arte bizantina. Verrebbe quindi minata la base della sua teoria qualora si potesse stabilire, come ormai è avvenuto infatti, che lo « stile nuovo » della pittura bizantina vive già nel XIII secolo ed anzi risale alla seconda metà del XII.

Allorchè, pochi anni or sono, gli studiosi russi a più attenta indagine sottoposero gli affreschi bellissimi della fine del XII secolo conservatisi sulle pareti delle chiese a Vladimir ed a Staraia Ladoga (purtroppo quelli analoghi del monastero Spasso-Mirosski a Pskov sono stati rovinati con un maldestro restauro) ed accanto a queste pitture murali esaminarono certe icone molto notevoli della stessa epoca, si trovarono in vero impaccio per conciliare con il quadro generalmente adottato delle epoche successive della storia dell'arte bizantina, questa pittura vigorosa, libera, impressionistica. Era evidente che queste teste di apostoli, così vive e così caratteristiche, che questi angeli ellenistici degli affreschi di Vladimir erano antesignani della pittura finora considerata come un' « invenzione » del XIV secolo a Bisanzio. I monumenti russi cessarono d'essere gli anelli spezzati d'una catena quando furono pubblicati certi affreschi bulgari del XIII secolo e parallelamente vennero riveduti i documenti italiani (affreschi ed ancone) riferentisi alla seconda metà del medesimo secolo. Ma più importanti risultarono le indagini che negli ultimissimi anni l'erudito russo Okunev ha condotto nella Vecchia Serbia ed in quella parte della Macedonia che ora è annessa al Regno S. H. S. Non sono ancora integralmente pubblicati i risultati dei suoi lavori ed è per cortesia grande del signor Okunev che ci è concesso di offrire in questo saggio qualche ragguaglio sulle sue scoperte veramente straordinarie. Lasciandosi guidare da considerazioni molto sagaci d'ordine

teorico, l'Okunev rivolse l'attenzione sua precipuamente sulle più antiche fra le pitture murali della Vecchia Serbia e della Macedonia. Finora era relativamente poco nota l'esistenza stessa di questi affreschi anteriori al secolo XIV. Il Millet e il Diehl fanno menzione di antichissimi affreschi a Studeniza (della fine del XII secolo) nonchè degli affreschi di Zica e di Gradac (della prima metà del secolo XIII). E nel Diehl si trova quest'interessante accenno: « già nel 1164 a Nerez presso Scoplje si annuncia l'evoluzione ed appare la tecnica impressionistica ». Sono in primo luogo questi affreschi preziosi di Nerez, poi quelli di Milescevo (dal 1236) e di Sopociany (al 1250) che l' Okunev ha esplorato ed in parte con le proprie mani liberato da posteriori ridipinture.

I lavori che lo studioso russo aveva iniziato nella chiesa di Nerez nel 1924 furono proseguiti nel 1927 ed è allora che nella rivista *Slavia* (a Praga) apparve un suo cenno sui primi risultati con parecchie riproduzioni: figure di santi e due scene della Passione, cioè la deposizione dalla Croce ed il « Threnos » o Pietà, in istato di non completo « scrostamento ». Solo adesso questi quadri meravigliosi sono interamente ripuliti dai sovrastanti strati di pitture più tarde; e ad essi se ne sono aggiunti altri: la Presentazione al Tempio, la Trasfigurazione, la Risurrezione di Lazzaro, la Purificazione, la Nascita della Vergine e l'Entrata in Gerusalemme. Nei temi e nella composizione, nello spirito e nella forma gli affreschi di Nerez ci presentano un aspetto della pittura bizantina, del quale nessuno sospettava finora che avesse potuto esistere nel secolo XII. La data peraltro è fuori discussione, giacchè un'iscrizione precisa che Alessio Comneno, figlio della Porfirogenita Teodora ha fatto decorare la chiesa di Nerez nell' anno 1164. Nel primo cenno sulle sue scoperte l' Okunev ha messo in evidenza i tratti che conferiscono novità al contenuto iconografico degli affreschi. « A Nerez per la prima volta » egli dice « troviamo questi tentativi di dare al soggetto espressione drammatica e di trattarlo in maniera verista ; si tratta dunque di procedimenti, dei quali finora si attribuiva il merito di averli inventati a pittori italiani del Dugento e del Trecento ». E gli

addita la tenerezza con cui la Vergine Madre imprime le sue labbra sulla gota destra del Redentore, portato giù dalla Croce; e nella stessa scena il modo in cui Giovanni gli bacia la mano (tav. CLIII); il cordoglio profondo, drammatico che si esprime nell'atteggiamento di tutti i personaggi partecipanti al « Threnos » (tav. CLIV), il particolare d'una tragicità mai prima veduta nella raffigurazione degli occhi del Salvatore: quello destro è chiuso, mentre quello di sinistra rimane aperto. La costruzione stessa di queste scene è tutta diversa da quella che ci presentavano i musaici dell'XI-XII secolo con il loro tipico « accademismo ». Qui l' artista vuole dare un quadro che ci rappresenti un evento, e non (come spesso s' accontentavano di fare i pittori bizantini) una imagine più o meno convenzionale ed avente per scopo solo di richiamare alla memoria dello spettatore un testo delle Scritture. Nella Deposizione dalla Croce le figure sono disposte come lo sarebbero se l' azione venisse in realtà compiuta. L' Okunev ha ragione di rilevare la viva naturalezza, con cui Giuseppe d' Arimatea si erge sulla scala, o Nicodemo s' inginocchia intento ad estrarre, per mezzo d' una pinza, il chiodo conficcato nel piede sinistro di Gesù. In questa composizione così animata e concreta, l' artista sa con occhio sicuro valutare i rapporti spaziali e dà alla scena una profondità ingegnosamente segnata dalla inclinazione della scala. E qui, come nella Pietà, egli non esita a fare figurare gli accessorii, disegnando delicate nature morte, cesti e vasi contenenti gli unguenti per il Corpo del Signore. Tutte le figure ed i volti in queste due scene, come nelle altre composizioni, tutti i singoli santi (tav. CLV-CLVI) sulle pareti della chiesa sono eseguiti secondo lo spirito della tradizione ellenistica, ma quasi alitante una nuova, più spontanea vivacità. Il Millet e il Diehl per primi avevano notato il carattere impressionistico dei pochi frammenti degli affreschi di Nerez che ad essi era stato dato di vedere. Come si sono rivelate adesso, queste pitture colpiscono l'occhio e la mente con l' audacia profonda dei procedimenti, con le opposizioni maestrevoli di tinte quasi sempre chiare, con la finezza del modellato, ottenuta

per mezzo di ombre diafane e colorate. Ecco le parole con le quali molto opportunamente l'Okunev conchiude il suo breve saggio: « Gli affreschi di Nerez presentano un monumento del XII secolo che ha un' importanza affatto eccezionale. Essi ci costringono a mutare radicalmente le opinioni correnti in merito alla pittura bizantina di quest'epoca. E d'altro lato dimostrano d'una evoluzione ininterrotta delle forme nel seno della pittura bizantina dal XII secolo fino al XIV. »

Però gli affreschi di Nerez non trovano corollarî in altri monumenti della penisola Balcanica che siano riferibili al XII secolo. Ma fenomeni sotto molti aspetti affini a loro troviamo per questa epoca nel settentrione lontano della Russia. Oramai, dopo le scoperte dell'Okunev, gli affreschi del monastero del Salvatore a Mirosk in Pskov (1156), della chiesa di S. Giorgio a Staraia Ladoga, della cattedrale di S. Demetrio a Vladimir (1195), della chiesa dedicata al Salvatore sulla collina di Nerediza a Novgorod (1199) non appaiono più, come prima, singolarità isolate entro lo sviluppo generale dell'arte bizantina. Ripetiamo la nostra deplorazione del fatto che il ciclo pskovitiano, « il più bell' insieme di affreschi, il più importante per la ricchezza degli sviluppi, per il disegno e la composizione » (Diehl) sia stato deturpato da malaugurati restauratori. E' un danno irreparabile, giacchè negli affreschi di Pskov si aveva tutta una serie di scene, mentre a Staraia Ladoga sono rimasti solo frammenti di composizioni e figure isolate, ed a Vladimir solo parti d'un Giudizio Universale. Quanto alla decorazione murale del Salvatore di Nerediza, essa rientra nel novero delle opere eseguite da « bizantineggianti ». Ma gli annali attestano l'operosità di maestri greci anche in altri casi. Così nel 1197 « il greco Petrovic aveva decorato la chiesa della Vergine alle Porte » in Novgorod. Bizantino senza dubbio era l'artista che eseguì il « Giudizio Universale » nella cattedrale di S. Demetrio a Vladimir (tav. CLVII-CLX). Le teste degli apostoli e quelle degli angeli presentano qui due tipi prediletti dall'arte bizantina: per i primi – il ritratto individualizzato, per i secondi — l'effigie idealizzata, sintetica. Ambedue i tipi ed ambedue i principî d'arte risalgono chiaramente a modelli ellenistici. Qui il sistema

figurativo dell'impressionismo è applicato con perfetta nitidezza; le pieghe dei vestimenti ed i volti sono modellati da chiazze di luce opposte in modo reciso e quasi brusco e che tuttavia ad una certa distanza produce ottimi effetti. L'arte degli affreschi di Vladimir pare persino più conscia di sè e più vigorosa che quella della pittura murale a Nerez, benchè a confronto di quest' ultima le manchi l'affascinante varietà di soggetti, di forme e di tinte.

I successivi anelli della catena che ora l'indagine storica sta ricomponendo a fatica, ma che speriamo fra pochi anni vedere compiutamente saldata, si devono ancora ai lavori dell'Okunev nelle chiese della Vecchia Serbia. Gli affreschi del monastero di Milescevo datati del 1236 (tav. CLXI) in singole figure e scene conservano lo spirito e lo stile di quelli di Nerez. Una serie di affreschi ancora più notevoli (degli anni attorno al 1250) è stata scoperta, sempre dall'Okunev, nel monastero di Sopociani (tav. CLXII-CLXV). Qui vediamo ancora vaste composizioni, come la Crocifissione o la Dormizione, con numerosi personaggi, eseguite rigorosamente a norma del compito cui deve soddisfare un quadro per esprimere il significato drammatico d'un evento.

A differenza della grande e nobile semplicità che caratterizza l'opera di Nerez, l'artista di Sopociany ricerca la ricchezza e la complessità nei gruppi e negli sfondi d'architetture. Ma anzitutto l'applicazione dei metodi impressionistici lo trascina a virtuosità audacissime e quasi paradossali. Vi sono figure sotto questo punto di vista assolutamente incomparabili, come per esempio quella d'un santo guerriero (non precisabile), dal capo canuto, dipinta in puro turchino. Evidentemente il maestro che tale figura dipinse era già in pieno possesso di quel « formalismo immanente » che la pittura francese ha elevato a principio fondamentale dopo Cézanne. Si intravvede il cimento d'una nuova e grandiosa scuola di pittori entusiasmati dagli audaci insegnamenti che hanno saputo scoprire nella antica ma non mai esaurita tradizione dell'ellenismo: ne hanno tratto quella forza del rapido modellare per mezzo delle ombre verdastre sui volti e delle larghe « luci » bianche sui vestimenti.

Gli affreschi sono l'opera d'un maestro il cui nome dovrebbe essere un giorno glorificato dalla storia dell'arte.

Le testimonianze che ci fornisce la Serbia del XIV secolo sono corroborate dalla Bulgaria. Su territorio bulgaro la diroccata Chiesa Rossa presso Pirdop conserva interessanti frammenti d'affreschi, la cui fattura prettamente ellenistica risale verosimilmente al VII secolo. Invece le pitture murali nel monastero di Bac'kovo, contemporanee dei musaici di Dafni, ripetono, come giustamente osserva lo storico bulgaro Grabar, lo stile e la disposizione proprî ai cicli di musaici dell' XI-XII secolo. Ma lo spirito nuovo dell'arte si fa sentire in Bulgaria verso la fine del XIII secolo. Di sommo interesse, in questo senso, sono i vestigi di affreschi conservatisi a Tirnovo. In miglior stato che altri pezzi è pervenuto a noi il ciclo (pubblicato dallo stesso Grabar) nella chiesa di Boiana, datato del 1259. Queste pitture di Boiana (tav. CLXVI-CLXX) hanno indotto l'Ainalov a riconoscervi la « tanto attesa opera d'una scuola di Costantinopoli », che direttamente preannunzi l'arte ammirata nei musaici della Chora (Kahrie-Giami). Paragonate alle decorazioni sceneggiate, meravigliosamente pittoresche che l'Okunev ha scoperto in Serbia, quelle della chiesa bulgara appaiono alquanto aride, ma ciò è in gran parte conseguenza del fatto che sono dipinte non a fresco ma a secco. Ciò nonostante, il loro metodo pittorico è in sostanza il medesimo di quello degli affreschi ritrovati in Russia ed in Serbia. La differenza vera sta nella minore valentia del pittore che lavorò a Boiana: è meno inventivo, meno ardito; in tutto si rivela il suo « provincialismo »; perciò non crediamo che si possa parlare sul serio in questo caso di « scuola costantinopolitana ». I maestri a cui tale qualifica conviene, cioè gli autori degli affreschi di Nerez, quelli dei musaici della Kahrie-Giami e forse anche quelli degli affreschi di Vladimir, si elevano a tutt'altro grado d'artisticità. Il che non significa che pure a Boiana, malgrado la modesta esecuzione, non siano vivi gli elementi ellenistici nella ritmica costruzione delle scene, come la « Trasfigurazione » o la « Presentazione al Tempio », nella figura tradizionale di Cristo adolescente che conversa nel Tempio ed in singole figure di santi,

vecchi o giovani. Curioso è peraltro come tale tradizione ellenistica scompaia non appena l'artista dipinge i ritratti di suoi contemporanei: del semibarbaro « zar » Asen di Bulgaria o di suoi congiunti, come il « sebastocrator » Kalojan (tipo di dignitario orientale) e Dessislava sua moglie. Questo tratto ricorda gli affreschi russi fatti al Salvatore di Nerediza (1199) e perciò indurrebbe a pensare che indigeno, cioè bulgaro di nazione, sia stato l'autore degli affreschi a Bojana.

Maestri locali lavoravano nei paesi slavi durante i secoli XII e XIII accanto ai Bizantini. Costantinopoli inviava non solo i suoi artefici, ma pure opere d'arte eseguite entro le sua mura. Senza dubbio in Macedonia e in Bulgaria esistono icone greche di quest'epoca; ma si celano sotto gli strati di posteriori ridipinture. In Russia, dove nell'ultimo quarto di secolo si è proceduto con metodo alla « ripulitura » di antiche imagini, sono stati messi in luce veri capolavori, ancora poco noti agli studiosi d'Occidente. Per fortuna anche in Russia si sono trovate autentiche icone di Bisanzio e così ben conservate che non vi fu bisogno di liberarle da spurie imbrattature. Con singolare acume il Grüneisen aveva da tempo sostenuto l'opinione che la ragguardevole icona della « Crocefissione » nel museo Alessandro III a Pietroburgo si dovesse datare del secolo XII, benchè la « tendenza verista e patetica » (Diehl) vi sia così fortemente espressa che il Millet e l'Ainalov l'attribuirono al secolo XIV. Aveva ragione senza dubbio lo storico di S. Maria Antiqua, mentre l'Ainalov si lasciava guidare dall'erroneo presupposto secondo il quale ogni « realismo » e « patetismo » sarebbero di fonte occidentale. Così sbagliava ancora l'Ainalov nell'attribuire al Trecento l'icona dei « Dodici Apostoli » nel museo Rumianzev a Mosca (tav. CLXXII), che molto esattamente corrisponde agli affreschi di Vladimir eseguiti nel secolo XII. Diversa, cioè più sottile (come naturalmente lo esige la tavola dipinta rispetto al muro affrescato) è la tecnica; ma procura alle teste degli apostoli la stessa vivacità ellenistica dei ritratti caratteristici; ed è il medesimo impressionismo (ancora più colorito nell'icona) che dà forma consistente ai drappeggi. La veneratissima imagine della Madonna di Vladimir (tav. CLXXIII) « ripulita » in

questi ultimi anni, mostra chiaramente a qual punto il xii secolo, persino in simili soggetti dove più ovvia è l'« idealizzazione », sentisse il bisogno di vivificare e di umanizzare il volto divino. La stessa qualità rivela l'Angelo in un'icona della Vergine Orante scoperta di recente a Jaroslavl (tav. CLXXIV). Quando alla « vivida verità » ed alla umanità della sacra immagine s'aggiunge una ritmicità, accentuata con discrezione, dei lineamenti, crediamo di avere sufficiente motivo per attribuire l'opera al secolo xiii. Siffatto carattere hanno: l'Annunciazione nella cattedrale dell'Assunzione a Mosca (tav. CLXXV-CLXXVI) della quale si è salvato un meraviglioso angelo dalle auree chiome, ed ancora il guerriero bizantino – S. Giorgio su un'icona del museo storico a Mosca – gemello dei più bei santi italiani (tav. CLXVII).

Non pare che si possa, dopo gli esempi addotti, negare ancora il prodigioso movimento dell'arte bizantina tra il 1150 ed il 1300. Se fosse necessario definirlo con un solo vocabolo, non altrimenti lo si potrebbe qualificare che come « neo-ellenismo ». Più volte nelle pagine che precedono abbiamo posto in evidenza le testimonianze del fatto che mai non s'era spenta la tradizione ellenistica nella pittura bizantina e sopratutto in quei suoi rami ove tema dominante era rimasta la figura umana drappeggiata. L'opinione sostenuta nel presente riassunto non contrasta in sostanza con le conclusioni cui sono giunti autorevoli storici dell'arte quali il Millet, il Diehl, il Toesca e l'Ainalov. Ma se gli elementi ellenistici in ogni tempo si sono mantenuti quale « componente » indispensabile ed in certi casi predominante nel sistema che fu la pittura figurativa di Bisanzio, come giustificheremo l'applicazione del termine di « neo-ellenismo » alle peculiarità, per cui il « nuovo stile » del xii secolo si distingue dalle epoche precedenti? Già è stato detto che l'ellenismo aveva trasmesso alla pittura bizantina un immenso tesoro di osservazioni dirette fatte sulla natura e tradotte in un ben definito « idioma pittorico ». La pittura bizantina rielaborò tale idioma nel senso di una sistemazione più rigorosa ed allo stesso tempo più angusta: in funzione delle esigenze poste dal culto cristiano trionfò dovunque il principio del ritmo. Al quale

ritmo assoggettò non solo la composizione, ma anche certi metodi figurativi per modellare i volti ed i vestimenti dei personaggi. Così si consolidarono le formole poco variabili tanto nella sfera della composizione che in quella dell'espressione plastica; il che alla lunga doveva condurre sulle secche di un « accademismo » i cui sintomi innegabili ci sono apparsi nei musaici dei secoli XI e XII. Ma l'accademismo stesso continuava a posare su fondamenta ellenistiche. Ed il nuovo movimento sorto nell'arte non poteva accontentarsi delle formole in cui si era cristallizzata una cernita dogmaticamente ristretta dei temi e delle espressioni ereditati dall'antichità. *Senza per nulla spostare o mutare la base su cui s'erigeva l'intero sistema, il movimento, delineatosi attorno al 1150, s'affermò rinnovatore per il fatto che dagli irrigiditi « derivati » esso seppe risalire alla prima fonte e ritrovarvi una rigogliosità di temi e di variazioni formali, per lungo tempo non tanto dimenticati quanto intenzionalmente scartati.* Così entro un'arte che sempre era rimasta ellenistica, si affermò il desiderio di tornare all'ellenismo più schietto, ed in questo senso vi fu un risveglio « neo-ellenistico ». La pittura « neo-ellenistica » si incamminò per vie non predeterminate nell'ellenismo antico (giacchè erano vie proprie all'evoluzione d' un' arte cristiana) e non calcate fino allora dai pittori di Bisanzio perchè ad essi l'assoluto asservimento della loro arte a compiti religiosi sembrava incompatibile con qualsiasi idea di sviluppo e quindi di variazione. Abbiamo veduto negli affreschi di Nerez un mondo di sentimenti nuovi fuso in profonda poetica armonia con la tradizionale composizione degli eventi, narrati secondo le sacre Scritture. A Nerez, a Sopociany, a Vladimir abbiamo osservato lo sviluppo della maniera tradizionale ora impiegata per nuovi scopi di figurazione. Nella seconda metà del XII secolo la pittura bizantina si scuote dallo stato d'immobilità a cui pareva essersi intenzionalmente condannata. Non volle più « durare fuori d'ogni tempo » ma anelò ad un avvenire. Questo passaggio dalla stasi alla dinamica era gravido di rischi. La pittura ellenistica doveva o condurre ad una fioritura senza precedenti o terminare in un definitivo colasso, nel quale tutta la lunga tradizione dell'ellenismo si sarebbe senza remissione perduta.

Vedremo fra poco la sorte che al movimento neo-ellenistico toccò durante la fase critica in cui entrò verso la fine del Dugento. Ci appariranno chiaramente le ragioni e dei suoi abbaglianti ma brevi successi e della sopraggiunta catastrofe, che ebbe tuttavia qualche effetto benefico. Più complesso è l'enigma delle origini di questo fenomeno. Ne constatiamo la prima apparizione entro il terzo quarto del XII secolo; la data di Nerez è l'anno 1164; anche se fosse giustificata la supposizione che gli affreschi di Pskov (guasti a causa del restauro) già esprimevano la tendenza neo-ellenistica, non si risalirebbe più in là dell'anno 1156; i musaici contenenti le vite di Pietro e di Paolo alla Palatina di Palermo sono pure circoscritti cronologicamente fra gli anni 1154 e 1166. Quindi l'epoca in cui è sorta l'arte neo-ellenistica coincide con il regno di Manuele I Comneno. (1143-1180). Abbiamo visto come gli storici, cercando la spiegazione di quel che agli occhi loro era il « Rinascimento sotto i Paleologhi » abbiano messo innanzi l'ipotesi di una penetrazione (concomitante alla conquista latina) delle idee e delle forme elaborate in Occidente. Nessuna spiegazione simile si potrebbe dare in questo nuovo « Rinascimento sotto i Comneni »: verso il 1150 la pittura romanica non si era ancora costituita a sistema artistico, capace di fecondare l'estetica di civiltà straniere. Ben s'intende come la fantastica « teoria siriana » dello Schmidt o dello Strzygowski i quali facevano procedere la pittura monumentale del XIV secolo dalla copia di antiche miniature siriane, diverrebbe ancora più assurda se si tentasse di farla valere rispetto agli affreschi di Nerez, di Sopociany e di Vladimir. Il Millet suppone che sotto i primi Paleologhi e già prima, sotto gli ultimi Comneni, l'arte bizantina avrebbe potuto attingere energie nuove dalla ravvivatasi curiosità per i cimeli dell'antichità e quindi per le miniature che in antichissimi codici illustravano gli autori classici. Il che si può ammettere, ma a patto di inquadrarlo nel generale risveglio umanistico, per cui le menti con maggiore attenzione e riverenza si riportavano alle « antichità di Bisanzio » cioè alle antichità ellenistiche. Sono abbastanza noti i gusti e le mode letterarie dell'epoca dei Comneni e chi trovasse

faticoso di prenderne conoscenza diretta negli scritti di Anna Comnena, di Costantino Manasse, di Teodoro Ptochodromo, ecc. ne potrà trovare un'esposizione sintetica in non pochi saggi brillantissimi di A. Rambaud e di Ch. Diehl. Tuttavia una direttiva culturale, se può contribuire a rafforzar e ad illuminare un generale movimento di tradizioni da sola non basta a spiegare una trasformazione originale nell'arte. Del resto non è tanto sicuro che si riesca a stabilire un parallelismo abbastanza convincente tra la letteratura bizantina dei secoli XII-XIV e l'arte della stessa epoca. Molto più verosimile è l'ipotesi che il movimento neo-ellenistico nella seconda metà del XII secolo debba la sua origine ad una alterazione quasi brusca dell'equilibrio fino allora mantenutosi tra pittura profana e pittura sacra. Abbiamo visto la pittura ecclesiastica, la quale aveva per principale espressione il musaico, giungere ad una specie di accademismo durante il secolo XI. Nulla ci induce a credere che abbia subito la medesima sorte l'arte profana. Quest'arte era alimentata dalla richiesta che ne faceva il ceto aristocratico dove le fulgide e burrascose carriere, le subitanee fortune, la necessità quasi « professionale » del fasto appariscente rendevano frequenti le occasioni di dare lavoro sia agli architetti per edificare palazzi e ville sia ai pittori per decorarli grandiosamente. Forniva gli artefici e determinava la tradizionale raffinatezza dell'arte l'« urbanesimo » condensato da secoli in Costantinopoli, per cui ci piace ripetere il così giusto paragone fatto dal Diehl quando la chiama « la Parigi del XII secolo ». Costantinopoli non aveva mai cessato di essere un grande centro artistico e noi non possiamo farci neppur un'idea lontana della tensione e della complessità a cui giungeva l'operosa vita delle sue svariatissime corporazioni d'artisti e di artigiani. Siccome non conosciamo e forse mai non ci sarà dato conoscere le individualità, i gruppi, le « scuole » in cui si differenziava questa incessante, creativa laboriosità, come potremmo documentare esattamente la lotta di tendenze, lo spostamento di gusti, gli ascendenti personali che hanno in varia misura contribuito al rivolgimento artistico per noi accertabile solo in questo suo effetto: il trionfo del « neo-ellenismo » nella pittura

sacra? Tuttavia scorgiamo indizi i quali ci permettono di ritenere molto probabile una « intrusione » dell'elemento profano nell'arte ecclesiastica: il ceto d'artisti, che lavorava alla decorazione di palazzi e di ville patrizie, ebbe ad un certo momento l'occasione di penetrare con il suo spirito più libero, con i suoi procedimenti più spregiudicati nel campo dell'arte religiosa. E possiamo intravvedere qualche circostanza propizia a questa penetrazione. Con i Comneni era venuta al potere un'aristocrazia turbolenta, ambiziosa, assettata di splendori « profani », indocile al « burocratismo ieratico » che avevano instaurato i Porfirogeniti, e non aliena talvolta da atteggiamenti « anticlericali ». L'affettuosa discussione fra l'imperatrice Irene (Duca) che solo nelle letture teologiche trovava diletto e sua figlia Anna (Comnena) che tali scritti dichiarava noiosissimi a paragone di Platone e di Omero, potrebbe simboleggiare il contrasto fra lo spirito antico e quello nuovo (verso il 1100) della « classe dirigente » di Bisanzio. Più importante è la differenza che potremmo rilevare nella civiltà urbana di Costantinopoli fra quel che la caratterizzava attorno al 1150-1160 e quel che era stata prima del 1057. Non abbiamo riferimenti sicuri per affermare che nel XII secolo Costantinopoli fosse più popolosa e più ricca di quanto lo era stata nel secolo XI o nel X. In tutti questi secoli fu certamente un emporio grande, opulento, industrioso. Ma nel X secolo (e per gran parte ancora nell'XI) la « clientela » di questo gigantesco mercato era composta di barbari o di « nemici della cristianità »: numerosi Saraceni sui quali il « Libro del Prefetto » prescrive una rigorosa sorveglianza, Russi (normanni e slavi) più corsari che negozianti e contro le « pagane brutalità » dei quali si cercava di premunirsi con clausole minuziose nei « trattati di commercio »; Bulgari, Ungheresi, Chozari, montanari del Caucaso. Fino al regno di Basilio II avevano un ben modesto posto accanto a questi importatori di « materie prime » o di « profumi, unguenti, spezie e tessuti » d'Oriente, i naucleri di Amalfi e di Venezia che scaltramente trafugavano, malgrado i divieti d'esportazione, qualche preziosa stoffa delle manufatture imperiali. Tutta diversa è la situzione nel XII secolo, quando Pisa e Venezia dominano il mare fino ai porti

della Siria conquistati dai Crociati, quando la Georgia ed il granducato di Kiev, come il reame di S. Stefano sono fiorenti e « cristianissime » regioni e dovunque: sul Dnieper, sul Danubio ed anche sul Reno, non meno che in Sicilia o fra la vasta clientela delle repubbliche marittime italiane, sono stimati e continuamente desiderati gli articoli di « arti suntuarie » che Costantinopoli sa fabbricare con perfezione inimitabile. Qui veniamo ad un concatenamento di fatti che in parte darebbe ragione ai fautori della tesi « occidentalista », di quella cioè che nell'Europa occidentale cerca i primi moventi del « Rinascimento » artistico a Bisanzio. No, le forme neo-ellenistiche non potevano venire importate nella pittura bizantina dall'Occidente (che non le possedeva). Erano antico, quasi latente patrimonio di Bisanzio. Ma perchè con subitaneo vigore fruttificassero, era necessaria un'atmosfera di libertà spirituale, un abbandono del dogmatico piano « di verità eterne », per l'irrequieto « amor di novità ». Dunque uno « stato degli animi » prevalentemente europeo. Ora in nessuna età, né prima, né poi, la città imperiale sul Corno d'Oro è stata a tal punto metropoli europea come nel terzo quarto del secolo XII. « Era piena di Latini la Bisanzio dei Comneni : Eustachio di Tessalonica riferisce che negli ultimi anni di Manuele non meno di sessanta mila ne contava entro le sue mura la sola capitale. Il favore che manifestava a loro riguardo l'imperatore Manuele, attirava i Latini a frotte nel Levante. Non solo mercatanti d'Italia popolavano tutte le maggiori città dell'impero; ma l'esercito rigurgitava di soldati d'Occidente: Lombardi, Francesi, Inglesi, Tedeschi; e Manuele aveva persino riformato l'equipaggiamento militare, adattandolo agli usi di questi avventizî. Nell'amministrazione, nei servizi diplomatici ed aulici altri Latini detenevano posti considerevoli. Secondo Guglielmo di Tiro l'imperatore Manuele, disprezzando i suoi sudditi greci perchè uomini fiacchi ed effeminati, avrebbe riposto la sua fiducia unicamente nei Latini per tutte le faccende d'importanza ». (Ch. Diehl. *Byzance. Grandeur et Decadence*). Fra dette « faccende d'importanza» non figuravano certo le belle arti. Questo ramo d' attività rimase in mano ai Bizantini. Ma essi attingevano un'energia di

libertà e di novità nel contatto quotidiano con quel mondo di stranieri, intraprendente, irrequieto, ardito e che già (in patria) aveva creato cose grandi ed originali nell'architettura e nella scoltura. Vi fu azione reciproca fra menti sveglie. Non si poteva ancora attuare uno scambio di forme artistiche: questo avverrà solo cento anni più tardi e non in Costantinopoli, ma sul suolo d'Italia.

## X

In Italia durante il XIII secolo e sopratutto nella seconda sua metà si osserva, come esattamente dice il Toesca, un « influsso della pittura bizantina, continuo, crescente così da avere la massima intensità appunto nel momento che precedette Giotto ». Purtroppo fra gli storici che scrissero del Dugento italiano, il Toesca rimane l'unico il quale esprima questa opinione pienamente corroborata dai fatti. Il Venturi non ha valutato in misura sufficiente la parte di Bisanzio; il Siren che specialmente ha studiato i maestri toscani del XIII secolo, è rimasto suggestionato da idee assolutamente erronee in merito all'arte bizantina: in ogni successo positivo egli invariabilmente vuol vedere: « una emancipazione dal dominante stile di Bisanzio ». Non è libero da questo pregiudizio neppure il Van Marle al quale sembra non fosse mai balenata l'idea che l'arte bizantina portasse in sè tradizioni ellenistiche. Constatando in affreschi od in ancone italiane elementi d'innegabile ellenismo, egli sempre li ascrive a non si sa ben quali « ricorsi istintivi » verso supposte « tradizioni locali persistenti dall'antichità »; o ancora alle sopravivenze e reviviscenze dello « stile pompeiano ». Inutile insistere sulla dimostrazione che siffatte strane « reviviscenze » non sono del dominio della realtà e che mai si sono viste tradizioni conservarsi e trasmettersi per vie così miracolose; né nuoce ricordare che Pompei da parecchio tempo giaceva sepolta sotto le ceneri del Vesuvio. Durante tutto il Medio Evo Bisanzio è stata l'unica legataria del patrimonio ellenistico. Ed è essa che nel XIII secolo ha recato all'Italia la rinnovata variante « neoellenistica » della sua arte.

Rimane non chiarito nei particolari concreti il complesso di circostanze, per cui attorno al 1250 crebbe di tanto l'afflusso di motivi bizantini nell'arte italiana. Forse i numerosi Italiani che, dopo la conquista latina, visitarono o stabilmente abitarono Costantinopoli e Tessalonica, l'Acaia e le isole del-

l'Egeo, si accorsero del rifiorimento iniziatosi dalla metà del XII secolo nella pittura bizantina e ne intuirono l' alto valore artistico? Una ragione connessa a fatti d' ordine materiale potrebbe essere questa: che proprio negli anni in cui si rinnovava lo stile della pittura murale a Bisanzio, vi si sviluppò pure straordinariamente la pittura di icone, le quali facilmente potevano emigrare. Durante l'epoca dei Comneni gli scambi tra Bisanzio e l'Occidente erano quasi interamente in mano dei Veneziani; ma questi esportavano smalti e musaici, non imagini sacre, dipinte su tavole di legno. Giovanni Comneno (1118-1143) s'era sforzato di suscitare contro il monopolio della città adriatica la concorrenza dei Pisani; i Paleologhi, in lotta aspra contro Venezia, insediarono i Genovesi a Galata e favorirono pure i mercanti della Toscana; dai registri di banchieri fiorentini conosciamo l'attività delle loro filiali in terra greca. Ora Pisa senza dubbio e forse anche Genova esportarono grande copia di icone su legno. Era naturale quindi che le avessero dinanzi agli occhi i pittori toscani nel XIII secolo.

L'ascendente di Bisanzio su questi pittori è tanto più significativo, che verso la metà del Dugento in Toscana v' erano già scuole locali, irrobustitesi nelle tendenze dell'arte romanica e dunque per nulla o pochissimo collegate con la tradizione bizantina. Se è trascurabile per il suo basso livello la scuola attiva a Spoleto fin dagli ultimi decenni del XII secolo, e se per la medesima ragione non giovano ad eventuali confronti i lavori eseguiti a Subiaco, a Farfa ed altrove da Benedettini « ritardatari », Lucca invece verso la metà del XIII secolo è riuscita a creare un gruppo di pitture ragguardevoli, il carattere delle quali è prettamente occidentale: con questa « arte dei Berlinghieri » incomincia veramente la serie delle scuole nazionali nella pittura italiana. Allo stesso tempo nella vicina Pisa trionfano le forme ellenistiche che i primi « Berlinghieri » ignoravano affatto, mentre quelli più recenti le accolgono appunto sotto l'influsso di Pisa. Questa assurge a centro principale delle relazioni artistiche fra l'Italia Centrale e Bisanzio, e quindi a focolaio dell'espansione ellenistica. Il « patriarca » della scuola, Giunta Pisano, se non per luogo di nascita certo per patria

spirituale ebbe Bisanzio. Documenti di recente pubblicati lo menzionano negli anni 1241 e 1254. Il suo « Crocifisso » ad Assisi porta la data del 1236. Un altro « Crocifisso », nella chiesa dei SS. Ranieri e Leonardo a Pisa (tav. CLXXVIII-CLXXIX), deve essere stato fatto a poca distanza di tempo dal primo. Lo stato in cui attualmente appaiono queste tavole suggerisce l' idea che sarebbe opportuno « ripulirle » secondo i procedimenti applicati alle antiche icone in Russia. Giunta Pisano, artista non eccessivamente fine, ma esuberante di forza, lavorava secondo la « nuova » concezione dei bizantini, assimilandosi quella loro maniera « neo-ellenistica » caratterizzata da maggior libertà e vivacità e che solo per malinteso è stata segnalata fra i più antichi sintomi d'una supposta « emancipazione da Bisanzio » degli Italiani. Caratteristico è il fatto che, anche dal punto di vista iconografico, la scuola pisana ha interamente accettato l'interpretazione bizantina del Crocifisso, rappresentando Cristo esanime, con le palpebre chiuse, e non vivo con gli occhi spalancati, come avveniva nei Crocifissi romanici del XII secolo e nelle analoghe opere della scuola lucchese nel XIII. Crocifissi di questo tipo pisano sono conservati in buon numero, ve n' è tutta una serie al Museo di Pisa ed entro le chiese di questa città (a S. Marta, a S. Pierino, a S. Matteo); se ne trovano ancora ad Arezzo, a S. Gimignano e nella regione umbra attorno ad Assisi. Sono tutte naturalmente opere di Italiani attirati nell' orbita del neo-ellenismo. Forse conviene fare eccezione per uno di essi, un tempo collocato nel Duomo di Pisa ed ora al Museo: così integralmente vi si esprimono i tratti tipici di Bisanzio, che non sarebbe temerario attribuirlo ad un maestro venuto d'oltre mare (tav. CLXXX-CLXXXV). Accompagnano questo Crocifisso diverse scene della Passione; buono è lo stato di conservazione e si può in genere considerarlo come una delle migliori icone neo-ellenistiche che a noi siano pervenute. Nella raffigurazione del Salvatore defunto l' « astratta » idealità indispenbile al tema si combina con tratti di verità artistica in modo meravigliosamente fine. Le figure della Madonna e di Giovanni che assistono il Redentore, e tutte le scene della Passione

a prima vista rivelano una qualità che invano si sarebbe cercata nelle figure e nelle scene della pittura romanica: l'incomparabile armonia delle sagome, ottenuta mercè il rapporto, indovinato con perfezione stupefacente, fra lo spazio da esse tenuto e quello lasciato allo sfondo. Una risoluzione giusta di tale problema essenzialmente ritmico non riesce senz'altro neppure ad ingegni artistici, quali erano per esempio i migliori fra i Berlinghieri. Non può essere che il frutto di una millenaria tradizione.

Al Museo di Pisa le ancone italiane di stile neo-ellenistico ed appartenenti alla seconda metà del XIII secolo sono rappresentate in assai buon numero, mentre a Firenze (eccezione fatta per l'«Annunciazione» e «Maria Vergine presso il Sepolcro» sulla tavola della «Madonna in rilievo» a S. Maria Maggiore) come pure ad Arezzo prevalgono piuttosto tavole dipinte di stile romanico. Margaritone d'Arezzo, Coppo di Marcovaldo ed anche l'ignoto autore della nota ancona di Maria Maddalena nell'Accademia a Firenze dimostrano come nella Toscana durante la seconda metà del Dugento si potesse fare opera di pittore senza il minimo contatto con il nuovo indirizzo che Bisanzio imprimeva all' arte. Inoltre straordinario interesse suscita la constatazione che la nascente arte francescana si lasciava compenetrare dal movimento neo-ellenistico. Merito del Van Marle è l'avere posto in evidenza questo fatto che urta contro i giudizî correnti sul francescanesimo come sul bizantinismo. Sono pervenuti a noi cinque notevoli quadri con l'effigie di S. Francesco e scene della sua vita: a S. Francesco in Assisi, a S. Francesco in Pistoia, a S. Croce in Firenze, a S. Francesco in Pisa ed a S. Francesco in Pescia. Tutte sono dipinte da maestri che si sono educati alle icone di Bisanzio. Bonaventura Berlinghieri che lavorò a Pescia e l'autore del quadro pistoiese rimangono maestri piuttosto romanici, mentre l'artista di Pisa (come era naturale aspettarselo) ed in parte quello fiorentino si rivelano più decisamente «bizantini». Ma queste non sono che gradazioni; importante è la constatazione che la scuola francescana, in cerca d'un idioma pittorico per esprimere l'appena sbocciata leggenda del Poverello d'Assisi,

si rivolgesse verso Bisanzio, adottando le norme di composizione ed i metodi figurativi della pittura « neo-ellenistica ». E quale miglior prova si potrebbe trovare della vitalità di questa pittura, che la sua capacità di rappresentare personaggi ed eventi creati da una leggenda tutta occidentale, di uomini, di vestimenti, di paesaggi proprî all'Italia ?

Così il S. Francesco di Pisa (tav. CLXXXVI-CLXXXVII) è un ritratto assolutamente conforme nell'esecuzione ai metodi dell'arte neo-bizantina; e nelle scene della vita del santo la ritmica grazia delle figure, il paesaggio architetturale, la prospettiva inversa ci offrono una variante italiana della stessa pittura che ammiriamo nei musaici della Chora (Kahrie-Giami). Non ci maraviglieremo dunque di ritrovare pure in altre ancone italiane del 1250-1300, consacrate a temi dell'iconografia più antica e più comune a tutta la cristianità, per esempio nella Madonna con la storia di Gioacchino ed Anna al Museo di Pisa (tav. CLXXXVIII-CXC), un neo-bizantinismo che non potrebbe essere più schietto se queste tavole fossero state lavorate nelle regioni balcaniche o in Russia. Il Van Marle vorrebbe spiegare l' ellenismo che alita in questa Madonna con l' influsso di Niccolò Pisano. Ma dopo quanto è stato chiarito sopra s' intenderà come sia artificiale una simile ricerca di cause fortuite per un fenomeno generale di tutta un'epoca.

Fino alla fine del Dugento Pisa rimane principale agente di questa trasfusione dell'arte neo-ellenistica in Italia. Può darsi, come ha supposto in un accenno B. Berenson, che Genova abbia in queste relazioni artistiche emulato l' emporio rivale alle foci dell'Arno; solo che la posteriore epoca di grandezza ha potuto quasi cancellare nella Superba il ricordo dell'èra vissuta sotto l'egida di Bisanzio, mentre la rapida decadenza di Pisa vi ha preservato dall' oblio le glorie del periodo più antico. Ad onta di un'opinione assai diffusa, Siena nei secoli XIII e XIV non è stata per nulla una « città bizantina ». Quel che Siena gelosamente « conserva » durante il Trecento ed il Quattrocento è una tradizione non bizantina, ma gotica. Guido da Siena e tutto il gruppo d'opere che al suo nome si collega, appartengono alla evoluzione dell'arte romanico-gotica.

Il Van Marle giustamente osserva che « a Siena sono rari gli esempi del movimento italo-bizantino, così diffuso a quell'epoca». Quali notevoli documenti dell'influsso neo-ellenistico verso la fine del Dugento, non si trova altro a Siena che le due tavole nella pinacoteca: S. Pietro e S. Giovanni, contornati da scene della loro vita (tav. CXCI-CXCII). Ma in ambedue questi quadri i caratteri italiani su ogni punto risaltano accanto a quelli neo-bizantini.

Dovunque in Italia tra il 1250 ed il 1270 si manifestano, rivaleggianti, queste due correnti: l'una « neo-ellenistica », venuta da Bisanzio, l'altra romanica, « nazionale » (se così piaccia chiamarla) e ben presto rafforzata dal sopraggiungere di influssi gotici d' oltr' Alpe. Giova tuttavi aosservare che frammezzo a queste due non era spento ancora un terzo indirizzo: « l'accademismo veneziano », il quale durante la prima metà del Dugento con tanto successo aveva propagato le sue stilizzazioni in musaico sotto specie di « maniera bizantina ». Come vedremo questa « scuola di S. Marco » ha impresso le sue orme in Toscana ed a Roma ancora verso l'anno 1300. Curioso è peraltro il fatto che a Venezia stessa, dove i musaicisti veneto-bizantini continuano a decorare S. Marco, lavorando anche dopo il 1250 nella maniera identica a quella adottata verso la fine del XII secolo, prorompono ad un tratto manifestazione di un'arte diversa e precisamente di quella neo-ellenistica. Molto probabilmente è questa un'« importazione diretta » da Costantinopoli. La storia di Mosè (tav. CXCIII) nella parte sinistra del nartece in S. Marco è un bell'esempio di quest'arte, sicchè l'Ainalov ha potuto non senza ragione servirsene per un raffronto con i musaici della Kahrie-Giami. A Roma, durante quest'epoca lo spirito del « neo-ellenismo » si scorge in tutta una serie di affreschi, per esempio nei frammenti rimasti a S. Niccolò in Carcere (tav. CXCIV) ed in quelli più notevoli che provengono dalla chiesa di S. Agata (e non da S. Agnese come erroneamente si supponeva) in Trastevere (tav. CXCV-CXCVI). In queste pitture che con estrema finezza rappresentano le storie di S. Caterina e di S. Agata, si constata la fusione di elementi gotici e neo-bizantini nella maniera individuale d'un artista

ignoto ma di cui s'intravvede il gradevole temperamento; e che lavorò tra il 1230 ed il 1250. Fu probabilmente la fusione di elementi gotici con quelli neo-ellenistici, cioè una combinazione analoga a quella da cui prese le mosse l'arte di Giotto, ad attirare l'attenzione dello Zimmermann su questi frammenti delle storie di S. Caterina e di S. Agata; trent'anni fa infatti il perspicace studioso scrisse che « la maniera di modellare le teste su questi affreschi è perfettamente simile a quella di Giotto nelle prime sue opere ». In altro passo lo stesso Zimmermann addita la tradizione « antica » (cioè ellenistica) che nettamente si palesa in questi affreschi. Un terzo gruppo, ma meno importante, di frammenti « neo-bizantini » ce li presentano le decorazioni murali di Grottaferrata, eseguite nel 1272 (tav. CXCVII-CXCVIII).

L'esistenza contemporanea di due tendenze affatto diverse nella pittura italiana verso la metà del Dugento si rivela nelle pitture murali non meno chiaramente che nelle ancone. Basta paragonare i musaici romanico-gotici del Battistero di Firenze (tav. CXCIX-CCII) con gli affreschi neo-bizantini del Battistero di Parma. Lo spirito che anima i musaici raffiguranti la Genesi, la storia di Giuseppe, la vita di Giovanni Battista nel Battistero fiorentino, è identico a quello dei musaici nel nartece di S. Marco. Altrettanto affini sono l' espressività dilettevole della narrazione e l' imaginazione fiabesca, caratteri eminentemente romanici. Ma non in vano sono trascorsi cento anni: una ricercatezza ed un manierismo di stampo « gotico » hanno sostituito la « primitività » delle forme. Alta è la qualità dell'opera; particolarmente, come bene ha detto il Van Marle (che è stato il primo a farne uno studio esatto), nelle parti occupanti il secondo ed il terzo settore a destra del Giudizio Universale. La storia della pittura gotica a Firenze, sviluppatasi in modo così rigoglioso durante il Trecento, potrebbe iniziarsi senz'altro da questi musaici, anche senza l' opera di Giotto.

Gli affreschi del Battistero di Parma (tav. CCIII-CCVII), ai quali il diligente loro storiografo Testi assegna la data del 1260, rappresentano invece l'arte neo-bizantina in Italia. Nella sua monografia estremamente circostanziata, il Testi ha notato

il carattere prettamente bizantino di queste pitture murali, ripartite in quattro zone per continuarsi più in basso, entro sedici lunette e trenta triangoli. Anche nella parte inferiore dell'edificio si ritrovano affreschi bizantini, nelle semicupole e persino in una nicchia (scena del Battesimo) risparmiata quando le altre vennero riempite da pitture posteriori. Più deciso ancora è il giudizio del Toesca in merito agli affreschi di Parma: « opera di artisti non nostri » egli dice. A prescindere pure dalla composizione delle scene, dal carattere tradizionale degli apostoli, dei profeti, degli angeli, gli affreschi di Parma mantengono integralmente la maniera figurativa propria a quella fase della pittura bizantina che si osserva a cominciare dai monumenti relativamente rari del XII secolo fino a quelli numerosi del XIV. Meglio lo si vede dove più forte appare l'ingegno dell'artista: nella seconda zona (gli apostoli) ed in parte della terza (i profeti), le quali per qualità superano i dipinti della quarta zona (storia di Giovanni Battista) ed i frammenti nella regione in basso. L'armonioso disegno delle figure, il ritmo alerte dei drappeggi, i tipi nobilmente idealizzati secondo il concetto ellenistico, il vigore dei luminosi e pittoreschi riflessi costituivano un tirocinio indispensabile per l'arte italiana chiamata a compiti monumentali. Certo né la pittura romanica né gli influssi gotici potevano contribuire a tale avviamento, essendo queste scuole settentrionali distaccate totalmente dalla tradizione antica dell'arte figurativa.

Non è da supporre che gli affreschi di Parma abbiano potuto esercitare un'azione immediata sui destini della pittura italiana in quel periodo oltremodo importante per essa che incominciò verso il 1280. Ma tengono un posto nella catena logica che strenuamente conduce ad un altro ciclo d'affreschi, ancora più notevole e che quasi si può dire la soglia per cui si entra nel Rinascimento italiano. Sono le pitture murali di S. Maria in Vescovio presso Stimigliano nella Sabina (tav. CCVIII-CCXIX). Sono state «scoperte» dagli studiosi solo da pochissimo tempo ma, per quanto possa parere strano, non sono state valutate quanto meritavano. Erano già conosciuti i frammenti di questi affreschi che trasparivano sotto l'intonaco.

Le parti più importanti sono state restituite alla luce molto di recente e non ancora in modo completo, giacchè rimangono da liberare le pitture di quasi tutta la parete a sinistra dell'ingresso. Temiamo che il Van Marle, il quale ha consacrato per primo uno studio critico agli affreschi di S. Maria in Vescovio, si sia lasciato indurre in errore dalla superficiale loro somiglianza con note opere del Cavallini. In ragione di che li ha attribuiti ad una « scuola romana del XIII secolo » supponendo che fossero opera, se non di un allievo del Cavallini, di un qualche suo contemporaneo o compagno di lavoro inferiore al maestro per capacità. Invece se proprio il nome del Cavallini dovesse entrare in ballo, farebbe d'uopo parlare in questo caso d'un suo predecessore o fors'anche di un suo maestro, nel senso che il Cavallini certamente ha conosciuto sia questo ciclo di pitture, sia altri non da esso dissimili i quali hanno determinato i primi passi dell'arte sua. Ad ogni modo l'arte di S. Maria in Vescovio e l'arte del Cavallini sono *due diverse espressioni d'arte*, due sistemi di pittura completamente differenti; nella prima abbiamo una manifestazione del neo-ellenismo bizantino, nella seconda l'affermazione dell'indole italiana. Con ciò non pretendiamo asserire che gli autori degli affreschi a S. Maria in Vescovio non siano stati di nascita italiani, così come il Toesca ha ragione di ritenerlo per coloro che fecero le pitture del Battistero a Parma. Maestri italiani hanno decorato il santuario della Sabina, così come i pittori italiani hanno glorificato S. Francesco durante la seconda metà del Dugento. Ma questi e quelli hanno operato secondo il sistema dell'arte « neo-bizantina » o « neo-ellenistica » evidentemente acclimatata in Italia.

Gli affreschi di S. Maria in Vescovio, o almeno la parte che finora se ne conosce, sono disposti su due ranghi lungo le pareti laterali della chiesa: a destra dell'ingresso le scene del Vecchio Testamento ed a sinistra i miracoli di Cristo; sul muro d'ingresso è rappresentato il Giudizio Universale. Sicchè si trova ripetuta qui la disposizione comune per le chiese italiane di tipo basilicale, come quella d'Assisi per esempio. Era una tradizione antichissima che risaliva ai tempi pre-bizantini: cicli consimili decoravano già nel V secolo le pareti di S. Pietro

e di S. Paolo a Roma. La narrazione degli eventi biblici ed evangelici a S. Maria in Vescovio s'attiene in sostanza alla iconografia bizantina, le cui regole sono pure osservate nel quadro del Giudizio Universale. Il Van Marle stabilisce il confronto fra singole scene o figure di questa composizione con analoghe figure o scene del Cavallini, senza por mente al fatto, che l'arte di S. Maria in Vescovio si fonda su principî figurativi, rimasti esclusi dalla pittura italiana del Rinascimento. Le figure dei patriarchi ripetono aspetti che sono reminiscenze dell'ellenismo, e non sono affatto prodotti dal desiderio di esprimere una nuova osservazione della natura per mezzo di un nuovo metodo formale: il che sarà invece il caso di Giotto ed in parte del Cavallini. Nel «Sacrificio d'Isacco» si ripete la medesima, immateriale levità del gesto, lo stesso sistema ritmico d'imponderabili pieghe, la stessa prospettiva inversa, che i Bizantini sempre, senza eccezione, hanno usato trattando quest'episodio. L'angelo nella bellissima scena di «Maria al Sepolcro», come pure gli angeli i cherubini e gli apostoli del Giudizio Universale, al Van Marle sembrano rammentare gli angeli, i cherubini e gli apostoli di una analoga composizione del Cavallini (a S. Maria in Trastevere); mentre di fatto ne rimangono lontani assai proprio per la distanza che separa l'«essenza» di questo stile della chiesa sabina, dallo stile del pittore italiano. La loro grazia e la loro vivacità, l' armoniosa combinazione di leggere chiazze colorate sui vestimenti ed il disegno non molto abile, ma sovranamente libero, non sono prodromi del Rinascimento ma risultanze del movimento neo-ellenistico il quale a S. Maria in Vescovio ha dunque creato la più notevole delle opere che arrichiscono la pittura murale in Italia durante il Dugento.

La data più probabile per gli affreschi di S. Maria in Vescovio è l'anno 1270. Non più tardi d'un decennio dopo maestri della stessa scuola neo-ellenistica, che già abbiamo visto in grado d'assecondare l'arte francescana, lavorarono alla chiesa superiore d'Assisi, eseguendovi un ciclo di scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento (tav. CCXX-CCXXIII). Alquanto prive di quella grazia che mai vien meno agli affreschi

di S. Maria in Vescovio, alquanto più aridamente didattiche, le pitture d' Assisi: la costruzione dell' Arca, il Sacrificio d'Isacco, il Tradimento di Giuda – senza dubbio appartengono alla stessa arte. Confermano una volta ancora le inclinazioni neo-ellenistiche del francescanesimo primitivo, che si vede avere affidato l'ornamentazione del primo suo grande santuario ad artisti educati manifestamente alla scuola di Bisanzio. E ben può darsi che tale iniziativa dei Francescani sia stata provvidenziale per i destini della pittura italiana verso la fine del XIII secolo. Della serie d'affreschi cui appartiene il quadro di « Esaù respinto da Isacco » quello storico perspicace che è il Toesca scrive: « sorge da essi un'impressione nuova della forma grandiosa e statuaria.... e sembra il primo apparire dell'arte di Giotto. » Ora dal punto di vista formale la menzionata scena di Isacco che respinge il figlio altro non è che la variante di una composizione analoga a S. Maria in Vescovio e quindi appartiene, in massima, al medesimo ciclo neo-bizantino. Degno di rilievo è che la medesima cosa si può dire dei profeti rappresentati in un affresco a S. Maria Maggiore in Roma (tav. CCXXIV) il quale pure, secondo il Toesca, potrebbe essere della mano di Giotto. Donde si vede quale importanza abbia avuto, per la formazione di Giotto, la presenza presso la culla stessa del suo genio, di modelli neo-bizantini, cioè neo-ellenistici.

Involontariamente questi raffronti tra affreschi neo-bizantini ed opere giovanili di Giotto o del Cavallini invertono il problema delle origini che si debbono attribuire alla pittura del Rinascimento italiano. Se, abbondando nel senso cautamente indicato dal Toesca, si ravvisasse in Giotto l'autore dei due affreschi ora menzionati, si potrebbe giungere alla conclusione che proprio la pittura neo-ellenistica, fattasi francescana, sarebbe stata « l'ambiente educativo » del grande pittore. Il che non si potrebbe dire del Cavallini né dei musaicisti della cosidetta « scuola romana » che lavorarono assieme o contemporaneamente a lui: il Torriti e il Rusuti. Nei musaici del Cavallini (tav. CCXXV) e del Torriti (tav. CCXXVI) vi è una evidente contaminazione di elementi occidentali, gotici, con i metodi ereditati dai musaicisti veneto-bizantini. Questi ultimi durante il Dugento hanno

lavorato molto in Toscana ed a Roma, creandovi una specie di scuole locali. A giudicare dell'opera che insomma è l'unica autentica di Cimabue: il musaico di Pisa, anche questo maestro, la cui individualità rimane per noi poco definita, sarebbe stato seguace della tradizione veneto-bizantina anzichè di quella dell'ellenismo rinnovatosi a Bisanzio. L'opinione radicatasi dal Vasari in poi e che agli antesignani del Rinascimento artistico in Italia attribuiva un « superamento » della «pittura dei Greci» (bizantini), si basa su un malinteso. « Bizantinismo » nel dato caso poteva significare unicamente l'esanime stilizzazione delle forme presso i musaicisti veneti, refrattarî ad ogni sviluppo dal XII secolo fino agli ultimi anni del XIII. Mentre tutt'altra era l'arte autenticamente bizantina nella seconda metà del XIII secolo quale l'abbiamo vista operare nelle ancone della scuola pisana e di quella francescana, negli affreschi di Parma, di S. in Maria Vescovio e d'Assisi.

Il Cavallini, attratto nell'orbita dell'accademismo veneto-bizantino al principio della sua carriera, venne poi a contatto con l'arte neo-ellenistica, di che sono testimonianza gli affreschi in S. Cecilia a Roma (tav. CCXXVII-CCXXIX), tanto simili esteriormente agli affreschi di S. Maria in Vescovio. Ma appunto la superficialità della somiglianza palesa quanto rimanessero sostanzialmente estranei al Cavallini i metodi del neo-ellenismo. Il Garber ha di recente edificato tutta una teoria sulle origini del Rinascimento, basandola sulla circostanza che il Cavallini ha restaurato o copiato gli antichi affreschi ellenistici che dal V secolo adornavano le pareti di S. Paolo. Ma se si giudica dagli affreschi in S. Cecilia si può tenere per pacifico che nella pittura fatta dal Cavallini in S. Paolo nulla restasse di ellenistico, salvo il ricopiato disegno delle composizioni. Quale pittore egli sempre è rimasto integralmente « occidentale » nella maniera. I suoi volti non sono sublimati a « icone », le pieghe dei vestimenti non gli riescono ritmiche, neppur quando lavora ad un compito di tipo bizantino come era il caso in S. Cecilia. I principî figurativi da lui assimilati ne fanno un artista di stile romanico-gotico e conferma di ciò è tutta l'ulteriore sua attività a S. Giorgio in Velabro di Roma come a S. Maria Donna Regina di Napoli.

Per comporre i caratteri dello stile neo-bizantino con quelli del gotico, nella insuperabile unità d' espressione che fu il linguaggio artistico della Rinascenza italiana, occorreva il genio di un Giotto o di un Duccio. Giotto formatosi sugli affreschi neo-ellenistici dell'estremo Dugento; Duccio che portò a termine lo sviluppo della « icona » pisana e senese (tav. CCXXX). Ambedue hanno raccolto il prezioso retaggio di Bisanzio, la *struttura ritmica* della sua arte che in tal modo divenne motivo fondamentale di tutta la pittura del Rinascimento italiano, tanto diversa sotto questo aspetto dalla pittura dei paesi settentrionali. Ma senza dubbio né a Giotto né a Duccio può applicarsi la qualifica di « ultimi bizantini ». Essi furono i primi Italiani. Si estrinseca in questo fatto la tragedia intima dell'arte neo-bizantina. In Italia le sue vicissitudini furono bruscamente troncate dall'avvento di Giotto e di Duccio, perchè questi crearono un sistema affatto nuovo di figurazione. Tragico era il destino dell'arte neo-bizantina poichè essa aspirava a *possibilità nuove* valendosi d' *antichi metodi* ellenistici. Voleva affermarsi neo-ellenistica nel senso che tentava di combinare una nuova spontaneità, nuove osservazioni della natura con il vetusto sistema figurativo dell'ellenismo. Giotto e Duccio dimostrarono come a rinnovare la pittura fosse anzitutto necessario un nuovo sistema di « visione pittorica ». Non passarono molti anni e scomparvero fin le traccie dell'antico sistema nella pittura italiana. Se ne salvò unicamente il benefico insegnamento della ritmicità.

L'esempio dell'Italia mostra come il movimento neo-ellenistico si fosse posto problemi di per sè irraggiungibili. Abbiamo visto che tuttavia molti notevoli effetti esso aveva raggiunto. Ma la sua fine era inevitabile. Nei paesi, che non ebbero la fortuna di generare genî creativi come l'Italia, e dove quindi non potè rinnovarsi il sistema figurativo e nascere una pittura veramente *nuova*, il movimento neo-bizantino dovette, per fatale degradazione, ridursi a manierismo per poi invilire a « routine » da mestiere i metodi formali della sua esaurita tradizione artistica.

## XI

Unico monumento della pittura bizantina che fino ai giorni nostri si sia conservato entro le mura di Costantinopoli, sono i musaici nella chiesa, da secoli trasformata nella moschea di Kahrie-Giami, ma prima attinente al monastero della Chora. L'edificio è della prima metà del secolo xii. Il Kondakov che fu il primo a pubblicare questi musaici, li riteneva opera della stessa epoca in cui era stata costruita la chiesa. Da allora fatti oggetto di numerosi studî, descritti dallo Schmidt, dal Diehl, dall'Ainalov, discussi in una infinità di libri e di articoli, questi musaici sono ora considerati come il monumento più importante e più caratteristico del xiv secolo e come l'illustrazione principale della « Rinascenza bizantina sotto i Paleologhi ». Ora conviene osservare che dopo quanto abbiamo detto sulla data reale a cui risalgono gli inizî del movimento neo-ellenistico nella pittura bizantina, l'età dei musaici nella Chora non può apparire stabilita in modo così inconfutabile come ancor di recente pareva. Risulta, è vero, da documenti che il « gran logoteta » Teodoro Metochita, noto pure per i suoi studî astronomici e geografici, fece restaurare la chiesa della Chora, regnante Adronico II, cioè probabilmente verso il 1310. E lo stesso alto dignitario è infatti ritratto su un musaico votivo a piedi del Redentore (tav. CCXXXI). Non erano ignote queste due circostanze al Kondakov; eppure non scossero l' opinione sua: giacchè i documenti parlano solo di « restauro » e « rinnovamento » della chiesa; quanto al ritratto di Teodoro Metochita, al Kondakov esso apparve diverso per lo stile dagli altri musaici che formano la decorazione del santuario. L'opinione del Kondakov venne ritenuta indiscutibilmente errata dagli storici che facevano *cominciare* lo stile neo-ellenistico non prima del Trecento e sopratutto da quelli che a tale stile attribuivano origini occidentali. S'adduceva a prova la notevole differenza fra i musaici della Chora e quelli sicuramente databili dei secoli

XI e XII in S. Marco o nelle chiese siciliane. Né si può negare tale differenza, ma con una riserva: gli unici musaici che effettivamente rammentano quelli della Chora per l'impressionistico metodo di « tocchi » chiari, sono i musaici nelle navate laterali della Palatina, con le vite degli apostoli Pietro e Paolo, lavorati circa l'anno 1160. D' altra parte si traeva argomento della affinità fra i musaici della Chora ed affreschi bizantini del XIV secolo. Ma cade questo argomento ora che affreschi del medesimo stile sono accertati (in Serbia ed in Russia) e per il XIII secolo e per la fine del XII. Ecco perchè sarebbe opportuna una revisione del problema, quale pur sempre rimane la data dei musaici della Chora, facendo tesoro dei nuovi punti di vista acquisiti in merito alla «fioritura estrema» della pittura bizantina. Non sarebbe impossibile che detti musaici esistessero già alla fine del secolo XII, ed al principio del XIV avessero subito un restauro cauto, che non alterò il loro stile. Neppur sarebbe escluso che ancora adesso si potesse rintracciare in singole scene ed in singole figure le caratteristiche di due differenti maniere (una più pittoresca che sarebbe la più antica e l'altra maggiormente grafica, da attribuirsi ad epoca più tarda). Tutto ciò d'altronde avrebbe un'importanza non eccessiva, giacchè tanto verso la fine del XII secolo quanto a principio del XIV i musaicisti di Costantinopoli lavoravano secondo le medesime norme dell'arte neo-ellenistica.

V'è ancora una circostanza che rende più difficile ogni giudizio sui musaici della Chora: l'altissima qualità di quest'arte. L'origine costantinopolitana di questo monumento, unico nel suo genere, s'afferma nella singolare perfezione dell'esecuzione. Di solito si confrontano i musaici della Chora con le pitture a fresco del XIV secolo; ma non ve n'è una fra queste che pure lontanamente si possa uguagliare al capolavoro costantinopolitano. Invece i musaici di Dafni e della Palatina (pur essendo di stile diverso) o gli affreschi di Nerez, di Vladimir, di Staraia Ladoga sono meno distanti dai musaici della Chora. Ma ciò non basta per trarre una decisa conclusione ed attribuire la decorazione della Kahrie-Giami all'epoca dei Comneni: conosciamo un buon numero di affreschi appartenenti

all' epoca dei Paleologhi, ma non abbiamo conoscenza del livello a cui quest'arte si elevava nella capitale. Il Kondakov ha veduto nella stessa Kahrie-Giami frammenti di affreschi (in seguito rovinati del tutto) e li ha anche pubblicati; e pare che per lo stile fossero affini ai musaici cui stavano vicini.

I miracoli di Cristo e la vita della Vergine (esposta secondo gli apocrifi) costituiscono il principale contenuto dei musaici conservatisi nei due narteci dell'antica chiesa claustrale (tavole CCXXXII-CCXXXVII) Il tema stesso qui ha agevolato la realizzazione dei nuovi principî ai quali aspirava la pittura neo-ellenistica. Sarebbe stato, ad esempio, molto più difficile dare un'interpretazione libera e vivace di soggetti come le Feste, che erano rigorosamente circoscritti da formole liturgiche e quindi « accademiche ». Nei racconti dei Vangeli e degli apocrifi, invece, e sopratutto degli eventi che precedettero la Natività, gli artisti potevano trovare una materia non molto dissimile dai temi storici o « di genere » che abitualmente trattava la pittura profana. Allo stesso tempo offrivano loro l'occasione d'introdurre l'elemento pittoresco, di ritrarre figure episodiche, di variare gli sfondi con architetture e paesaggi, di dipingere monti e valli percorsi da fiumi, vie e « fori » di città, giardini, chiese, palazzi. Il paesaggio è sviluppatissimo e assume grande importanza nei musaicidella Chora: le composizioni sono in sostanza *paesaggi animati da figure* e non figure su sfondi di paesaggio. Perciò queste composizioni sono riuscite ad essere ellenistiche nello stesso grado di quelle degli antichissimi musaici pre-bizantini. Il che ha indotto lo Schmidt a supporre un « prototipo » siriano e persino il Millet si è creduto in dovere d'ammettere l'eventualità che qualche codice miniato d'Alessandria avesse ispirato i musaicisti. Inutile ipotesi in verità, giacchè la « vita nuova », la riconquistata spontaneità che il movimento ellenistico ispirava alla non mai morta tradizione dell'ellenismo, dovevano necessariamente ingenerare i medesimi effetti.

Nei musaici della Chora l'arte neo-ellenistica palesa i suoi migliori aspetti e ci mostra il punto culminante cui essa potè giungere nel campo della pittura. Le composizioni sono sempre penetrate da un ritmo soave, sottilmente variato, che dà loro

unità e tiene avvinta la mente dello spettatore al tema dominante, nonostante la profusione di episodî e di particolari pittoreschi. Effetti ritmici di tale forza si possono vedere soltanto nei migliori affreschi del Quattrocento italiano. Una specie di « ritmico zefiro » agita le figure dei musaici, varia i loro atteggiamenti, comunica un movimento di vita all' intera composizione. Le proporzioni allungate delle figure, le estremità dei drappeggi scendenti con ritmo accentuato, la torsione e l'inclinazione delle teste sempre subordinate alle norme d'un ritmo comune, producono un' impressione quasi di manierismo; cosa che una pittura non può mai evitare quando è costruita esclusivamente sul principio del ritmo. La « naturalezza » di tale arte non può essere che assai relativa e la sua libertà è circoscritta da un canone non occultabile. Nel sistema figurativo i musaici della Chora sono rimasti fedeli ad una esperienza millenaria. Il metodo pittorico ellenico-bizantino qui non s'altera in alcun senso; vien solo spinto a raffinatezza estrema, ed a definitiva perfezione come ad esempio nelle figure drappeggiate nella scena della « Guarigione del Paralitico ». La coltre di cui si copre l'infermo è una delle cose più grandi che la pittura neo-ellenistica abbia attuato nel senso prettamente figurativo. Allorchè si vede come la pittura neo-ellenistica sapesse raggiungere siffatti risultati *senza mutare* il sistema figurativo, da dieci secoli in vigore, ma limitandosi ad affinarlo e precisarlo, a rianimarlo con la viva spontaneità di idee nuove, involontariamente ci si domanda se davvero la sostituzione a questo sistema di un altro, tutto nuovo, inventato dall'Occidente fosse inevitabile, o se non fosse stato pur possibile al sistema ellenistico di perpetuare la propria esistenza? Questione in sostanza oziosa giacchè ad ogni modo il neo-ellenismo non avrebbe trovato ragione e possanza di vivere altrove che nella città di Costantino e non v'era scampo per tale civiltà, imperialmente greca ed ortodossa, né in Italia, dove s'apriva un ciclo tutto diverso della storia, né presso i popoli nuovi, da Bisanzio elevati alla vita spirituale e che rapidamente avevano accettato la tradizione ellenica in veste cristiana, ma altrettanto facilmente ne dimenticarono l'essenza.

Durante il Trecento, non cessando d'adempire alla sua missione civilizzatrice, Bisanzio continua a mandare i suoi artefici in Serbia ed in Russia. Eutichio, maestro bizantino, apponeva la sua firma nel 1317 agli affreschi di Staro Nagoricino in Serbia (tav. CCXXXVIII-CCXXXIX). Il Millet chiama queste pitture « le più preziose dell'arte serba », volendo indicare la purezza con cui fino ad un certo punto vi si manifesta ancora la tradizione bizantina e il Diehl suppone che « per il loro stile puro e raffinato, per l'imaginazione rigogliosa ed ardita esse rivelino la mano d'un vero artista ».

Gli affreschi di Staro Nagoricino come parecchi altri (non molti) eseguiti in paese serbo durante il Trecento appartengono ad uno stile pittorico che rammenta opere analoghe del XIII secolo sia in Italia (a Parma) sia nella Serbia medesima (Milescevo e Sopociany). Vi si possono accostare i più antichi fra gli affreschi di Mistra, quelli della Chiesa Metropolitana (tav. CCXL). Il Millet che ha studiato le pitture di Mistra come pure gli affreschi serbi del XIV secolo ed ha confrontato tali monumenti con le icone e le miniature della stessa epoca, ha creduto di potere accertarvi l'esistenza contemporanea di due scuole: la « Macedone » più pittoresca e la « Cretense » dalle tendenze piuttosto « grafiche » e che trasferiva alla pittura murale i procedimenti adottati per dipingere le icone. Alla scuola macedone il Millet e, seguendo lui, anche il Diehl attribuiscono, oltre agli affreschi della « Metropolia » in Mistra e di Staro Nagoricino, una serie di altre decorazioni murali: a Verria presso Tessalonica (1315), a Studeniza (1314), al monastero di S. Niceta a Gracianiza (prima metà del Trecento) ed a Liubotin in Serbia (1337). Vi si dovrebbero aggiungere, secondo gli stessi studiosi, pure certe pitture serbe posteriori al 1350, come gli affreschi di Lesnovo e del monastero di Marco. La scuola « cretense » si rivelerebbe invece (sempre secondo il Millet e il Diehl) nelle pitture della Peribleptos a Mistra, in diversi affreschi serbi appartenenti alla fine del XIV secolo e sopratutto in numerose pitture murali eseguite nel Quattrocento tanto in Serbia, quanto in Bulgaria (Poganovo), ma precipuamente nei chiostri del monte Athos, dove la parte più vistosa delle decorazioni

è poi opera del Cinquecento. Non si può, certamente, mettere in dubbio l'esistenza di due stili diversi nella pittura murale durante tutto il Trecento, ma per supporre un'attività parallela di due scuole e di due tradizioni bisognerebbe accertare la continuazione della stessa dualità nel successivo secolo XV. A differenza di quanto sostengono il Millet e il Diehl, dobbiamo dire che non ci riesce di scorgere neppure nella seconda metà del XIV secolo (per non parlare del XV o del XVI!) la persistenza d'una tradizione pittorica attribuibile (adottando la terminologia dei due eruditi francesi), ad una « scuola macedone ». Tutto invece tende a persuaderci che tale tradizione, o tale scuola nelle regioni balcaniche ha cessato d'agire prima ancora del 1350 e venne sopraffatta dalla corrente grafica della « scuola degli iconografi », che al Millet è parso opportuno di denominare « cretense ». Il concetto adottato dagli autori francesi, merito immenso dei quali rimane l'avere essi letteralmente « scoperto » la pittura bizantina del XIV secolo, era che l'inizio della « Rinascenza bizantina » si dovesse fissare alla « éra dei Paleologhi »; ripugnava perciò loro di fare morire verso il 1350 un gran movimento artistico appena nato (secondo essi) attorno al 1300. Ma se si fa risalire la « nascita » dell'arte neo-bizantina al regno di Manuele Comneno, non v'è più ragione di stupirsi se nel secondo quarto del secolo XIV si notano già i sintomi d'una decadenza nei pittori dei paesi balcanici.

Verso la metà del XIV secolo sono stati eseguiti gli ultimi musaici bizantini. Per la maggior parte sono musaici portativi, come quelli conservati nel Museo di S. Maria del Fiore a Firenze (tav. CCXLI). Per mezzo della tecnica da musaico vi si riproducono i procedimenti pittorici abituali ai pittori di icone. Gli ultimi musaici monumentali di stile neo-bizantino, per curiosa contingenza, si trovano in Italia, nel Battistero di San Marco a Venezia (tav. CCXLII-CCXLIII). Un'arte che già ha perduto la coscienza di sè stessa, qui si sforza d'agire nel medesimo tempo in due direzioni diverse; secondo la tradizione del neo-ellenismo ed in conformità con il nuovo sistema creato da Giotto nella pittura italiana del Trecento. Perciò il valore di questi musaici è solo quello d'un curioso do-

cumento storico. Nessuna importanza potevano avere nella vita dell'arte italiana, in pieno secolo XIV, simili strambe reminiscenze del passato, la cui apparizione si spiega semplicemente con una momentanea penuria di buoni tecnici del musaico. Quanto ai paesi balcanici, vi si perdette rapidamente la comprensione di quel che era la sostanza pittorica del movimento bizantino, non appena accanto ai maestri greci si accinsero alla esecuzione di affreschi pittori indigeni, slavi. Già a Gracianiza, così prossima nel tempo alle opere di Staro Nagoricino, il Diehl scorge « minore grazia... il modellato meno morbido, il tratto meno netto ». Nel monastero di Marcov (metà del XIV secolo) l' aridità grafica domina la pittura che al neo-ellenismo attinge tutt'al più una certa gradevole vivacità del disegno. Si disperde l'aristocraticismo artistico di Bisanzio e vi subentra l'imaginosità senza sistema dell'arte « locale » popolare (tav. CCXLIV-CCXLV). Eppure gli affreschi del monastero di Marcov sono relativamente i migliori dell'epoca. A Lesnovo lo stile popolare serbo trionfa nei ritratti del despota Olivero e, dello zar Duscian e della zarina Elena, conservando la tradizione iconografica solo là dove non se ne poteva fare a meno. Alla fine del Trecento ed al principio del Quattrocento gli influssi italiani che agiscono sulle pitture murali della Serbia, recano il colpo di grazia a quest'arte.

E' da supporsi che con tenacia alquanto maggiore la pittura neo-bizantina resistesse agli influssi degradatori nelle regioni che la storia aveva in modo più organico connesse con Costantinopoli. Singole icone, quale la « Porta Regia » proveniente dalla Macedonia e firmata da « Gregorio » (tav. CCXLVI) confermano tale presupposto. Ma testimonianza principale delle « resistenze supreme » dell'ellenismo in terra greca sono gli affreschi di Mistra (tav. CCXLVII-CCXLVIII) celebrati dal Millet e non senza ragione. Si è accennato già a quelli della chiesa Metropolitana, che sono i più antichi, ma purtroppo anche i peggio conservati. Cicli più vasti ci presentano le pitture della Peribleptos, risalenti probabilmente agli anni 1340-1360. Ha perfettamente ragione il Millet (nonostante la contraria opinione del Diehl) pensando che gli affreschi della Peribleptos, cui certo

non mancano pregi notevoli, abbiano minor valore dei frammenti conservati nella Metropoli. Né poteva essere altrimenti: la chiesa Metropolitana rappresenta una fase più vigorosa, più sana del movimento neo-ellenistico, mentre la Peribleptos, con tutta la morbidezza che aggrazia le sue pitture, rivela i sintomi d'un regresso già avanzato. Gli elementi puramente figurativi negli affreschi della Peribleptos s'affievoliscono, cedendo il passo in parte agli effetti decorativi, in parte alla narrazione. Quest'ultima è condotta con grande vivacità, ma non riesce mai all'artista di subordinare il racconto alle esigenze del *quadro*, così come lo sapevano fare maestrevolmente i pittori di Nerez ed i musaicisti della Kahrie-Giami. La cosa più riuscita nella Peribleptos rimane l'effetto decorativo della « Divina Liturgia »: l'autore era dotato d'un istinto profondo del ritmo di questa bellissima composizione. Il suo non comune ingegno ha potuto quasi compensare la sua incapacità di servirsi del « sistema figurativo » neo-ellenistico. Perciò gli affreschi della Peribleptos superano il livello che sarebbe stato normale aspettarsi, dato il rapporto fra i procedimenti pittorici qui adottati a quelli della grande arte neo-bizantina.

Dopo avere descritto con vero entusiasmo la Peribleptos, il Diehl consacra qualche parola indulgente agli affreschi della Pantanassa, altra chiesa eretta (1430) nella capitale della Morea. Ma senza dubbio si tratta d'un equivoco, occasionato ancora dalla erronea premessa, che l'arte dei Paleologhi, fiorita nel Trecento, avrebbe proiettato i suoi bagliori su tutto il Quattrocento e persino (nelle chiese dell'Athos) su buona parte del Cinquecento. Ora né la Pantanassa a Mistra, né le chiese serbe e bulgare del XV secolo, né i santuarî del Monte Atos nei secoli XV e XVI sono stati decorati da artisti. Sono tutte opere di artigiani, i quali ad onta delle iperboli con cui li magnifica la leggenda monastica, di null'altro erano capaci se non di copiare indefinitamente i modelli iconografici dell'arte bizantina. Tutte queste ornamentazioni murali del Quattro e del Cinquecento possono interessare unicamente lo storico della coltura; dal punto di vista dell'arte l'importanza loro è pressochè nulla.

Gli ultimi monumenti della pittura neo-ellenistica si possono vedere in Russia che in modo strano è rimasta nel suo sviluppo artistico di quasi cento anni indietro rispetto ai paesi jugoslavi, e dove l'isolamento completo da ogni influsso occidentale ha reso possibile una più « naturale » e quasi armoniosa « eutanasia » delle forme bizantine. Ed è un fenomeno che ci offre curiosi insegnamenti. Nella regione di Novgorod che l'invasione mongola aveva risparmiata a metà del XIII secolo, si nota un grande risveglio dell'attività artistica, in architettura ed in pittura, durante il secolo successivo. Per clemenza della sorte si sono conservati vari cicli di affreschi nelle chiese di Novgorod edificate tra il 1350 ed il 1400. Gli affreschi di Volotovo (circa dell'anno 1360) presentano una serie di scene e di figure eseguite in maniera vigorosa e pittoresca (tav. CCXLIX-CCL), quale nella penisola balcanica sarebbe caratteristica sul finire Dugento. Gli affreschi della chiesa di S. Teodoro lo Stratelate (del 1370 circa) s'apparentano meglio che ad altro agli affreschi della Metropolitana in Mistra, i quali secondo ogni probabilità sono di sette decenni più antichi. Infine emerge il nome dell'« ultimo bizantino »: maestro Teofano il Greco, autore di figure poderosamente impressionistiche (tav. CCLI-CCLII) sulle pareti della chiesa del Salvatore Trasfigurato (Spasso-Preobragenie) a Novgorod nel 1379, e, oltre che d' un buon numero di pitture murali non pervenute a noi, anche di parecchie icone (tav. CCLIII-CCLIV). Chi era questo Teofano Greco? E quale l'origine della sua arte, così pronunciatamente pittoresca e di pura razza ellenistica nella sua sostanza, cioè nel significato figurativo? Ci stupisce oltremodo che il Diehl, il quale sembra conoscere gli affreschi di recente scoperti nella « Spasso-Preobragenie », colleghi Teofano colla scuola « Cretense » (cioè prevalentemente « grafica ») opponendolo ai pittori di Volotovo e d'altri interni di chiese novgorodiane, che all'erudito francese appaiono maestri della scuola « macedone ». Vi è indubbiamente un equivoco, anche ammettendo la coesistenza parallela di queste due scuole, il chè, come abbiamo veduto, è tutt'altro che provato. Teofano detto il Greco è stato l'ultimo

Bizantino di chiara espressione, l'ultimo dei « neo-elleni », esuberante di pittoresco non solo nelle sue pitture monumentali ma persino nelle imagini dipinte su tavole in legno (gli apostoli della Dormizione nella Cattedrale dell'Annunciata a Mosca). Ma da che cielo è caduto questo elleno nella Novgorod e nella Mosca del 1380-1400 ? Finchè pareva inconfutabile lo schema cronologico che faceva coincedere la « Rinascenza bizantina » con la dinastia dei Paleologhi, l'unica spiegazione possibile pareva quella di connettere Teofano il Greco agli artisti di Mistra e della Serbia sotto Dusciàn ed i successori suoi, benchè rimanesse pur allora misterioso come mai un maestro bizantino emigrato in Russia tra il 1360 ed il 1370 vi portasse seco un impressionismo pittorico d'una energia e d'una audacia quali più non si rivelavano nel XIV secolo e meno che mai negli anni della Peribleptos o del Monastero di Marcov. Uno strano « anacronismo » nell'evoluzione della pittura! Tale apparve Teofano Greco fin dal giorno che se ne scoprì l'opera. E senza dubbio egli lo fu; e la ragione se ne deve ricercare nella distanza che separa le rive del Volchov da quelle del Bosforo. Assai probabile è che egli non sia affatto immigrato da nessuna « patria lontana » ma sia nato, cresciuto nella Russia settentrionale ed ivi abbia formato la sua personalità artistica. Non infirma tale ipotesi l'appellativo di « Greco » aggiunto al suo nome. Non solo per la seconda metà del XIV secolo, ma anche per la prima del medesimo le cronache russe fanno menzioni ripetute di lavori eseguiti da maestri greci e da loro allievi russi. Poteva dunque essersi formata nella Russia settentrionale, tra il Dugento ed il Trecento, una scuola di pittura, fedele a quella tradizione neo-ellenistica che vi aveva fatto la sua prima apparizione nella seconda metà del secolo XII con gli affreschi di Pskov, di Staraia Ladoga e di Vladimir. L' isolamento della Russia dopo la conquista mongola, la lentezza con cui gli influssi stranieri vi penetravano, ebbero per effetto la persistenza fino agli ultimi anni del secolo XIV d'una scuola pittorica che non alterava la pura tradizione del « rinnovato bizantinismo ». Il caso ha voluto che la conoscessimo solo da monumenti della seconda metà di questo secolo. Sulla soglia del secolo XV in Russia

si continuava a lavorare come avevano lavorato i maestri bizantini nella Macedonia dei secoli XII e XIII. I dati nuovi che ora possediamo sulla « Rinascenza sotto i Comneni », possono radicalmente mutare le nostre vedute in merito alla origine dell'arta russa fiorita nei secoli XIV e XV. Anche l'autore di queste righe aveva sostenuto (negli studî dedicati alla storia della pittura russa durante il medio evo) la dipendenza di quest'arte dal movimento già denominato « Rinascenza sotto i Paleologhi »; ma ora la scoperta di monumenti « neo-ellenistici » datanti dei secoli XII e XIII gli sembra un impellente motivo per sottoporre la questione a nuovo esame.

Pieno d'insegnamenti è l'esempio di questa variante russa della pittura bizantina, il cui tratto dominante è l'avere serbato fedeltà, durante due secoli, ai principî figurativi del neo-ellenismo. Benchè appartata da quelle correnti occidentali che accelerarono la disgregazione del sistema artistico « neo-bizantino » nelle regioni balcaniche, l'arte russa non potè a lungo mantenere questo sistema con il vigore delle opere novgorodiane dal 1360 al 1400. Abbandonata a se stessa in misura più completa che l'arte dei maestri serbi e del Monte Atos, quella russa si trasformò o, se si vuole, degenerò sotto l'azione dell' ambiente « nazionale », affatto privo di connessione con i retaggi dell'antichità classica. In numerose icone russe del XIV secolo (tav. CCLV) non s'è conservata che la superficiale apparenza della « maniera neo-bizantina »; i riflessi coloriti dei *himatia*, l'architettura « alessandrina » incomprensibile ad una mente russa, il paesaggio montuoso con alberi meridionali, le teste ellenistico-romane degli apostoli. Si può dire che tutto si trova in questa pittura, pervasa dai luminosi « tocchi » del sistema impressionistico, eppure vi manca l'essenziale: manca il significato figurativo in questi drappeggi, in queste pennellate luminose, in questi sfondi d'architetture o di paesaggi; mancano gli elementi autentici di un' *arte figurale* quale s'era sforzata di rimanere la pittura bizantina. E basta porci dinnanzi all'opera migliore della pittura russa, all'assoluto suo capolavoro che è la Trinità di Andrea Rubloev (del 1420 circa) per constatare qual sorte sia toccata all'arte

bizantina in terra russa. Gli angeli in questa meravigliosa icona (tav. CCLVI) sono stati suggeriti al maestro dai numerosi angeli della tradizione ellenistica a lui ben familiare. A prima vista si crederebbe che qui il sistema bizantino sia stato pienamente adottato nella sua sostanza fondamentale: cioè gli elementi figurativi sono stati subordinati alle norme del ritmo. Senonchè tali norme sono qui talmente potenti, talmente belle e maestose che nella loro risoluzione profondamente astratta, nella « sovraterrestre » loro « musica », s'abolisce ogni scopo di figurazione, ogni momento di realtà, ogni « visualità » terrena. A mezzo di linee e di colori ereditati da un'arte che ne usava per esprimere l'Essere (*to ontos on*) delle cose vedute nel cosmo vivente, Andrea Rubloev ha creato una ritmica forma del divino Non-Essere.

## XII

La pretesa che accampava lo Strzygowski nell'opera sua consacrata all'arte dell'Armenia: di dimostrare come il S. Pietro del Bramante ed il Gesù del Vignola in qualche modo beneficiassero di certi principî inventati dalla architettura «armena» tra il VI ed il IX secolo, ha potuto provocare scusabili ironie, puntate contro l'« eroico furore » da cui si lasciava trascinare l' illustre erudito. Ma se ci provassimo a sostituire allo strzygowskiano concetto di « architettura armena » quello di « architettura bizantina » che meglio si riempe di contenuto reale, forse non vi sarebbe più ragione di sorridere. Per lungo tempo ancora il problema dell'eredità bizantina nell'arte dell'Europa Occidentale rimarrà oggetto di grandi ricerche storiche. Nel presente rapido riassunto abbiamo potuto sfiorare solo la questione dell'eredità bizantina nel campo della pittura e, nella misura delle nostre forze, abbiamo mostrato come in due casi molto diversi, ma significativi ambedue, cioè nella pittura italiana intorno all' anno 1300 e in quella russa posteriore al 1400, il retaggio consistesse nella trasmissione del senso ritmico.

Ben si sa quali ne sono stati i destini ulteriori. In Russia la tradizione bizantina più o meno riuscì durante tutto il secolo XV a difendere lo stile monumentale nella pittura dalla intrusione di elementi « popolari »; ma nel Cinquecento dovette cedere e ne seguì il crollo completo di quest'arte verso il 1650, il trionfo quindi di quell'artigianesca ignoranza d'ogni sistema, che nella pittura balcanica e del Monte Atos già aveva dilagato nel XV secolo. In Italia la sorte del « retaggio ritmico » s'avverò e più complessa e ben più feconda. Preparò il suolo a quella grande arte, a quel monumentale linguaggio della pittura italiana che da Giotto procede a Masaccio e da questi ai gloriosi formalisti fiorentini ed alle formule ritmiche del Cinquecento.

Il genio dell' Italia e gli atavismi della razza che la col-

legavano all'antichità, garantirono una rinnovata, ricca e varia vitalità al principio del ritmo.

Più volte, nelle pagine precedenti, abbiamo avuto occasione di rilevare come la massima del ritmo venisse dai pittori bizantini applicata con tutto rigore agli elementi figurativi che integralmente erano stati attinti al patrimonio ellenistico. Bisanzio non ha inventato alcuna tecnica nuova, nessun nuovo procedimento, neppur un nuovo mezzo di espressione pittorica. Consistette la sua azione nel subordinare con geniale abilità tutte le antiche tecniche, tutte le antiche maniere, tutti gli antichi mezzi d'espressione al predominante principio del ritmo. Questo nuovo principio era nato assieme alla religione che rinnovava l'Ecumene. Il cristianesimo introdusse nel mondo greco-romano il linguaggio ritmico. Fin dal momento della sua affermazione, l'arte cristiana divenne arte ritmica. S'è detto della duplice natura di tutte le arti bizantine, che sempre, seppur variando la proporzione in ogni caso singolo, fu combinazione d'elementi ellenistici con elementi orientali. Il suo « sistema figurativo » Bisanzio l'aveva accettato dall'ellenismo. Ma forse il nuovo rigorismo ritmico era appunto una norma tramandata dall'Oriente ? Forse il contenuto cristiano e, quindi, in una certa misura orientale del nuovo « ciclo » in cui entrava la storia del mondo mediterraneo, trovava la sua espressione proprio nella supremazia della norma ritmica su ogni altro principio formale ?

Comunque sia, le invenzioni di Giotto e di Duccio, la nascita della pittura *europea* segnarono l'irrevocabile estinzione del sistema pittorico ellenistico e bizantino, il quale per qualche tempo ancora si mantenne solo nella Russia, isolata allora dalla vita europea. Non morì, non scomparve dal mondo il principio del ritmo, giacchè i geniali maestri dell'arte italiana l'introdussero nel nuovo sistema di figurazione. Gli obiettivi nuovi di tale sistema non determinarono quindi un distacco completo dagli scopi che il cristianesimo aveva segnato all'arte bizantina fin dai suoi primordî. L'arte europea del Rinascimento e delle età successive, nella crescente insofferenza d'ogni « freno convenzionale », più d'una volta mosse guerra

alla tradizione « ritmica ». Ma finchè l'egemonia nell' arte venne detenuta dagli Italiani, che difficilmente potevano obliare il senso del ritmo, rimasero in vigore le norme di questa tradizione. Ecco perchè l'arte dell'Occidente, pure essendosi allontanata di molto dall' estremo « ieratismo » della ritmica bizantina, pur emancipandosi dalla funzione liturgica che l' avvinceva al ritmo dei riti ecclesiastici, non cadde tuttavia nell' « aritmicità » e di conseguenza *rimase nella sua profonda, quasi subcosciente essenza, arte cristiana.* Se fosse destino dell' umanità di avviarsi ad un ciclo storico, entro il quale il cristianesimo non trovasse più posto, si riconoscerebbero i prodromi sinistri di tale sovversione dello spirito nella scomparsa d'ogni principio ritmico dalle forme artistiche, dunque nell'oblio totale di quanto ancora possediamo dell'eredità di Bisanzio.

# INDICE

# INDICE DELLE RIPRODUZIONI

XVIII. – APOSTOLI. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 450-460). Particolare di mosaico. Battistero Neoniano, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XIX. – TRADITIO LEGIS. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 470-490). Particolare di mosaico. Battistero di Soter, Napoli. (*Fot. Anderson*).

XX. – S. PIETRO E S. COSMA. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530). Particolare di mosaico. SS. Cosma e Damiano, Roma. (*Fot. Alinari*).

XXI. – S. TEODORO. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530). Particolare di mosaico. SS. Cosma e Damiano, Roma. (*Fot. Alinari*).

XXII. – S. PAOLO E S. DAMIANO. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530). Mosaico. SS. Cosma e Damiano, Roma. (*Fot. Alinari*).

XXIII. – L'APOSTOLO PAOLO E UN SANTO. ARTE PRE-BIZANTINA (a. 550 circa). Mosaico. S. Teodoro, Roma. (*Fot. Moscioni*).

XXIV. – MOSAICO DECORATIVO. ARTE PRE-BIZANTINA (V SEC.). S. Giorgio, Salonicco.

XXV. – MOSAICO DECORATIVO. ARTE PRE-BIZANTINA (V SEC.). Chiesa della Vergine Acheiropoieta (Eski-Djuma), Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

XXVI. – MADONNA E ANGELI. ARTE BIZANTINA (VI E VII SEC.). Mosaico. S. Demetrio, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

XXVII. – S. DEMETRIO PROTETTORE DI DUE BAMBINI. ARTE BIZANTINA (VI E VII SEC.). Mosaico. S. Demetrio, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

XXVIII. – S. DEMETRIO FRA I DONATORI. ARTE BIZANTINA (VI-VII SEC.). Mosaico. S. Demetrio, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

XXIX. – S. SERGIO. ARTE BIZANTINA (VI-VII SEC.). Mosaico. S. Demetrio, Salonicco.

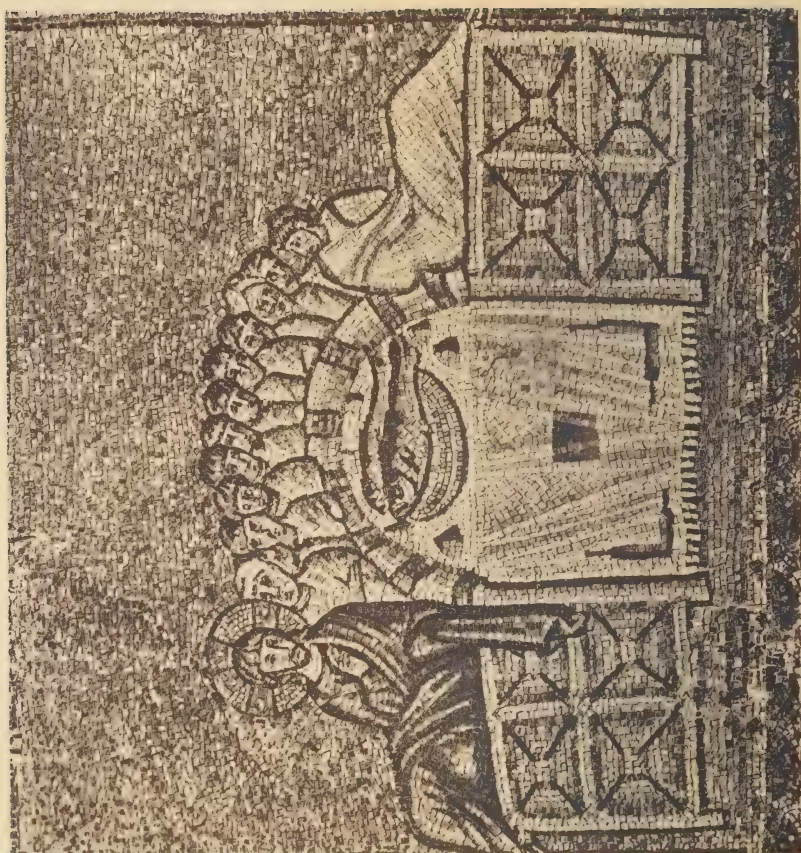
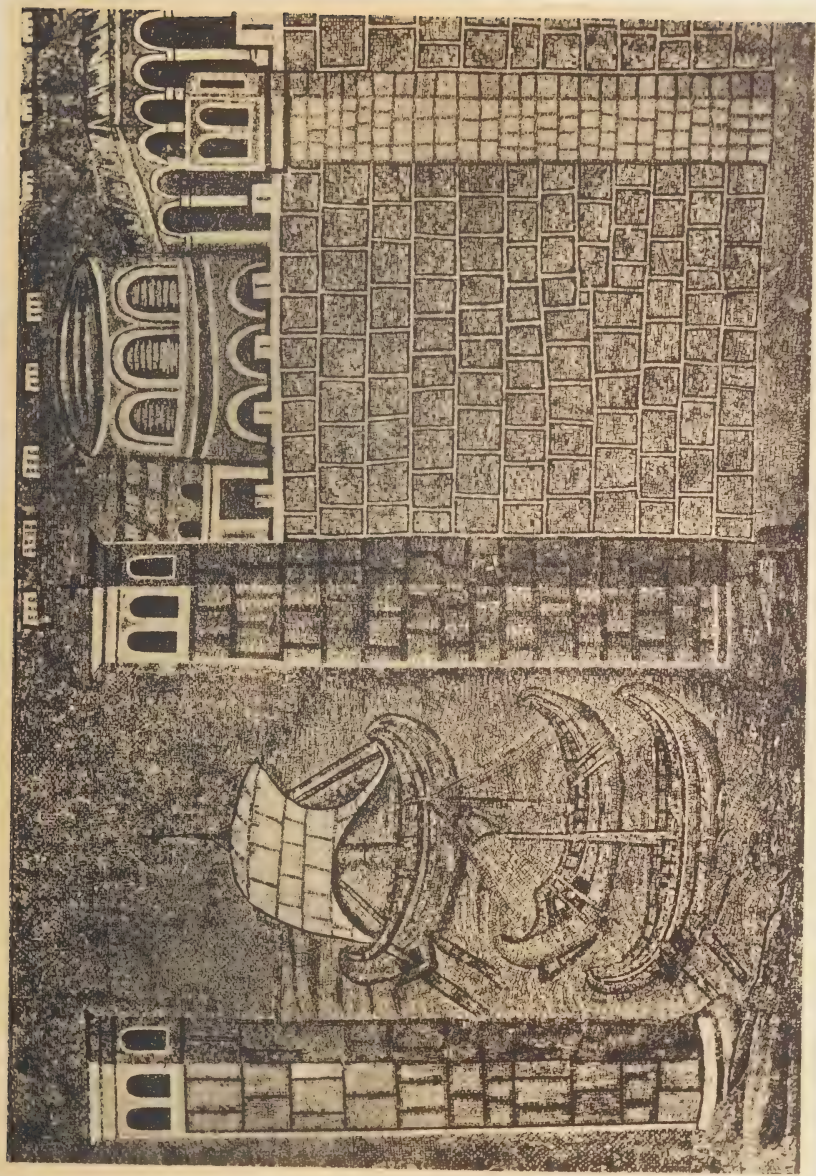
XXX. – IL BATTESIMO. ARTE BIZANTINA (a. 520 CIRCA). Particolare di mosaico. Battistero degli Ariani, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XXXI. – IL DIO DEL FIUME GIORDANO. Particolare del Battesimo. ARTE BIZANTINA (a. 520 CIRCA). Mosaico. Battistero degli Ariani, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XXXII. – APOSTOLI. ARTE BIZANTINA (a. 520 CIRCA). Mosaico. Battistero degli Ariani, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XXXIII. – GESÙ A GETSEMANI. ARTE BIZANTINA (a. 520-530). Mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XXXIV. – L'ULTIMA CENA. ARTE BIZANTINA (a. 520-530). Mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XXXV. – LA CITTÀ DI CLASSE. ARTE BIZANTINA (a. 520-530). Mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XXXVI. – LA VISITAZIONE. ARTE BIZANTINA (a. 530-550). Mosaico. Duomo di Parenzo. (*Fot. Alinari*).

XXXVII. – ARCANGELO. ARTE BIZANTINA (a. 530-560). Particolare di mosaico. Duomo di Parenzo. (*Fot. Alinari*).

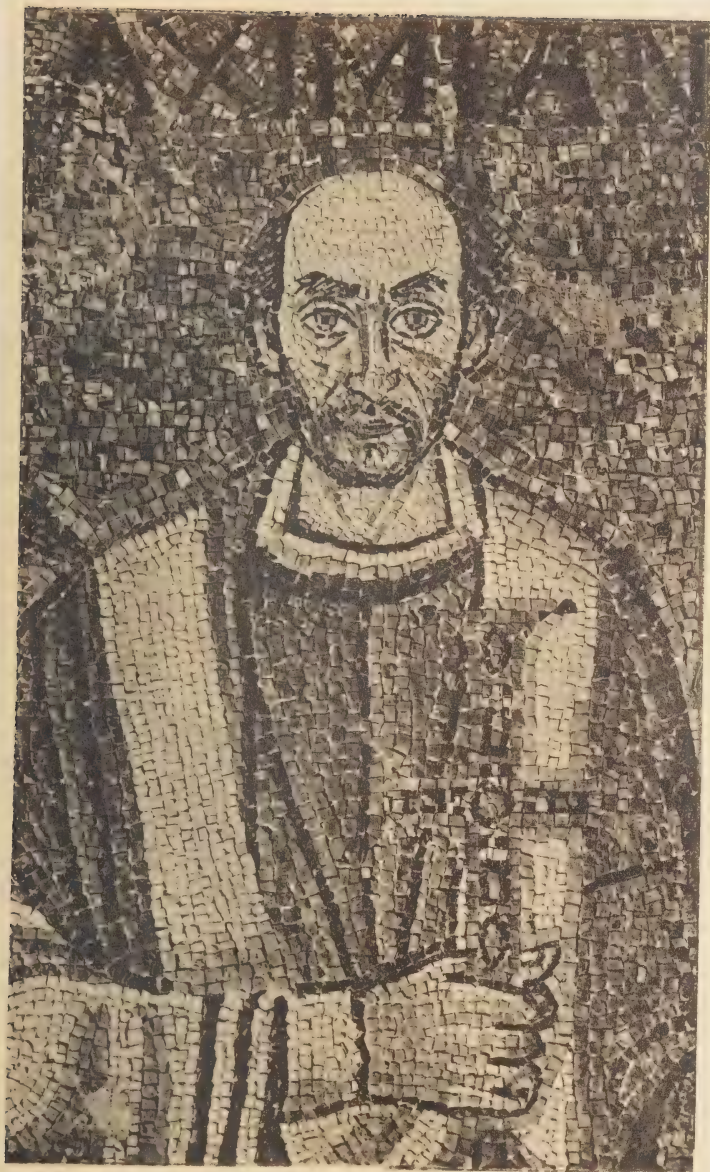
XXXVIII. – ABRAMO E GLI ANGELI – IL SACRIFICIO DI ISACCO. ARTE BIZANTINA (a. 530-540). Mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XXXIX. – S. MATTEO. ARTE BIZANTINA (a. 530-540). Particolare di mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XL. – L'IMPERATORE GIUSTINIANO. ARTE BIZANTINA (a. 546-548). Particolare di mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XLI. – IL SEGUITO DELL'IMPERATRICE TEODORA. ARTE BIZAN-

TINA (a. 546-548). Particolare di mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

XLII. – UNA DAMA DI CORTE DELL'IMPERATRICE TEODORA. ARTE BIZANTINA (a. 546-548). Particolare di mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLIII. – L'ARCIVESCOVO MASSIMIANO. ARTE BIZANTINA (a. 546-548). Particolare di mosaico. S. Vitale, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLIV. – L'ASCENSIONE. ARTE BIZANTINA (a. 538-548). Mosaico. S. Apollinare in Classe, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLV. – CRISTO IN GLORIA. ARTE BIZANTINA (a. 550). Mosaico. Oratorio di S. Andrea, Arcivescovado di Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLVI. – SANTA CECILIA. ARTE BIZANTINA (a. 550 CIRCA). Mosaico. Arcivescovado di Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLVII. – I SANTI MARTIRI. ARTE BIZANTINA (a. 560-570). Particolare di mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLVIII. – LE SANTE MARTIRI. ARTE BIZANTINA (a. 560-570). Particolare di mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. (*Fot. Anderson*).

XLIX. – SANT'AGNESE. ARTE BIZANTINA (a. 625-638). Particolare di mosaico. S. Agnese, Roma. (*Fot. Anderson*).

L. – I SANTI MARTIRI. ARTE BIZANTINA (a. 640-642). Particolare di mosaico. Oratorio di S. Venanzio, Battistero Lateranense, Roma.

LI. – L'ANNUNCIAZIONE. ARTE BIZANTINA (VII SEC.). Frammento di affresco. Santa Maria Antiqua, Roma. (*Fot. Alinari*).

LII. – RITRATTO DI UN PAPA. ARTE BIZANTINA (VII SEC.). Affresco. Convento di S. Paolo, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LIII. – UN SANTO. ARTE BIZANTINA (VII-VIII SEC.). Affresco. S. Saba, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LIV. – I MONACI. ARTE BIZANTINA (VII-VIII SEC.). Affresco S. Saba, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LV. – L'ADORAZIONE DEI RE MAGI. ARTE BIZANTINA (a. 705-707). Frammento di mosaico dall' oratorio di Papa Giovanni VII. S. Maria in Cosmedin, Roma. (*Fot. Alinari*).

LVI. – LA NATIVITÀ. ARTE BIZANTINA (a. 705-707). Frammento di mosaico dall'oratorio di Papa Giovanni VII. Museo del Laterano, Roma. (*Fot. Alinari*).

LVII. – PAPA GIOVANNI VII. ARTE BIZANTINA (a. 705-707). Frammento di mosaico dall'oratorio di Papa Giovanni VII. Museo Petriano, Roma. (*Fot. Anderson*).

LVIII. – L'APOSTOLO ANDREA. ARTE BIZANTINA (a. 705-707). Affresco. S. Maria Antiqua, Roma. (*Fot. Anderson*).

LIX. – SAN QUIRICO. ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII SEC.). Affresco. S. Maria Antiqua, Roma. (*Fot. Alinari*).

LX. – UN SANTO. ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII-IX SEC.). Affresco. S. Crisogono, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LXI. – UNA SANTA. ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII-IX SEC.). Affresco. S. Crisogono, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LXII. – MADONNA FRA ANGELI E IL RITRATTO DI PAPA PASQUALE I. ARTE BIZANTINA (a. 817-824). Mosaico. S. Maria in Domnica, Roma. (*Fot. Moscioni*).

LXIII. – GLI ELETTI GUIDATI DA ANGELI. ARTE BIZANTINA (a. 817-824). Mosaico. S. Prassede, Roma. (*Fot. Alinari*).

LXIV. – CRISTO IN GLORIA. Arte bizantina (a. 817-824). Mosaico. Sacello di S. Zeno a S. Prassede, Roma. (*Fot. Alinari*).

LXV. – GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO. Arte bizantina (a. 817-824). Mosaico. Sacello di S. Zeno a S. Prassede, Roma. (*Fot. Alinari*).

LXVI. – IL CRISTO FRA SANTI E IL PAPA GREGORIO IV. Arte bizantina (a. 827-844). Mosaico. S. Marco, Roma. (*Fot. Alinari*).

LXVII. – L'ANGELO DELL'ANNUNCIAZIONE. Arte bizantinista loc. (a. 826-840). Affresco. S. Vincenzo al Volturno. (*Fot. M. P. I.*).

LXVIII. – L'ASCENSIONE. Arte bizantinista locale (a. 847-855). Particolare con il ritratto di Leone IV. Affresco. S. Clemente, Roma. (*Fot. Moscioni*).

LXIX. – LA LEGGENDA DI SAN BENEDETTO. Arte bizantinista locale (ix-x sec.). Frammento di affresco. S. Crisogono, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LXX. – LA LEGGENDA DI SAN BENEDETTO. Arte bizantinista locale (ix-x sec.). Frammento di affresco. S. Crisogono, Roma. (*Fot. M. P. I.*).

LXXI. – CRISTO IN GLORIA. Arte bizantinista locale (ix-x sec.). Affresco. SS. Giovanni e Paolo, Roma (*Fot. Moscioni*).

LXXII. – I TRE RE MAGI. Arte romanica (xi sec.). Affresco. S. Urbano alla Caffarella, Roma. (*Fot. Moscioni*).

LXXIII. – L'ANNUNCIAZIONE. Arte romanica (xi sec.). Affresco. S. Urbano alla Caffarella, Roma. (*Fot. Moscioni*).

LXXIV. – L'APOCALISSI. Arte romanica (benedettina) (xi sec.). Particolare di affresco. Castel S. Elia, Nepi. (*Fot. Brogi*).

LXXV. – LA LEGGENDA DI SAN CLEMENTE. Arte romanica (benedettina) (a. 1080). Affresco. S. Clemente, Roma. (*Fot. Anderson*).

LXXVI. – INTERNO DELLA CHIESA DI S. ANGELO IN FORMIS. (*Fot. M. P. I.*).

LXXVII. – L'ARCANGELO MICHELE. Arte bizantina (a. 1056-1086). Affresco. Atrio di S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXVIII. – L'ARCANGELO MICHELE. Arte bizantina (a. 1056-1086). Particolare di affresco. Atrio di S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXIX. – MADONNA. Arte bizantina (a. 1056-1086). Affresco. Atrio di S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXX. – UN ANGELO. Arte bizantina (a. 1056-1086). Particolare di affresco. Atrio di S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXXI. – GLI ELETTI. (Particolare del giudizio universale). Arte bizantinista (benedettina) (a. 1056-1086). Affresco. S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXXII. – LE MARIE AL SEPOLCRO. Arte bizantinista (benedettina) (a. 1056-1086). Affresco. S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXXIII. – PARTICOLARE DI AFFRESCO. Arte bizantinista (benedettina). (a. 1056-1086). S. Angelo in Formis. (*Fot. Anderson*).

LXXXIV. – CRISTO PANTOCRATORE. Arte bizantina (x sec.). Mosaico portatile. Museo Nazionale, Firenze.

LXXXV. – APOSTOLI. Particolare dell'Ascensione. Arte bizantina (x sec.). Mosaico. S. Sofia, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

LXXXVI. – APOSTOLI. Particolare dell'Ascensione. Arte bizantina (x sec.). Mosaico. S. Sofia, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

LXXXVII. – APOSTOLI. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (X SEC.). Mosaico. S. Sofia, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

LXXXVIII. – APOSTOLO. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (X SEC.). Mosaico. S. Sofia, Salonicco. (*Fot. Le Tourneur*).

LXXXIX. – APOSTOLI. ARTE BIZANTINA (XI SEC.). Mosaico. Convento di S. Luca, Focide. (*Fot. École des Hautes Études*).

XC. – LAVANDA DEI PIEDI. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (XI SEC.) Mosaico. Convento di S. Luca, Focide. (*Fot. École des Hautes Études*).

XCI. – LA CROCIFISSIONE. ARTE BIZANTINA (XI SEC.). Mosaico. Convento di S. Luca, Focide. (*Fot. École des Hautes Études*).

XCII. – APOSTOLO. PARTICOLARE DELL'ASCENSIONE. ARTE BIZANTINA (XI SEC.). Mosaico. Convento di S. Luca, Focide. (*Fot. École des Hautes Études*).

XCIII. – ARCANGELO. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. École des Hautes Études*).

XCIV. – APOSTOLI. FRAMMENTO DELLA CENA. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. École des Hautes Études*).

XCV. – LAVANDA DEI PIEDI. FRAMMENTO. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica).

XCVI. – SANT'ANNA ORANTE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. Alinari*).

XCVII. – LA CROCIFISSIONE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. Alinari*).

XCVIII. – IL TRADIMENTO DI GIUDA. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. Alinari*).

XCIX. – L'ENTRATA IN GERUSALEMME. PARTICOLARE. ARTE BIZANT. (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni (Attica). (*Fot. Alinari*).

C. – L'ENTRATA IN GERUSALEMME. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni. (Attica). (*Fot. Alinari*).

CI. – LA DORMIZIONE. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni. (Attica). (*Fot. Alinari*).

CII. – LA DORMIZIONE. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni. (Attica). (*Fot. Alinari*).

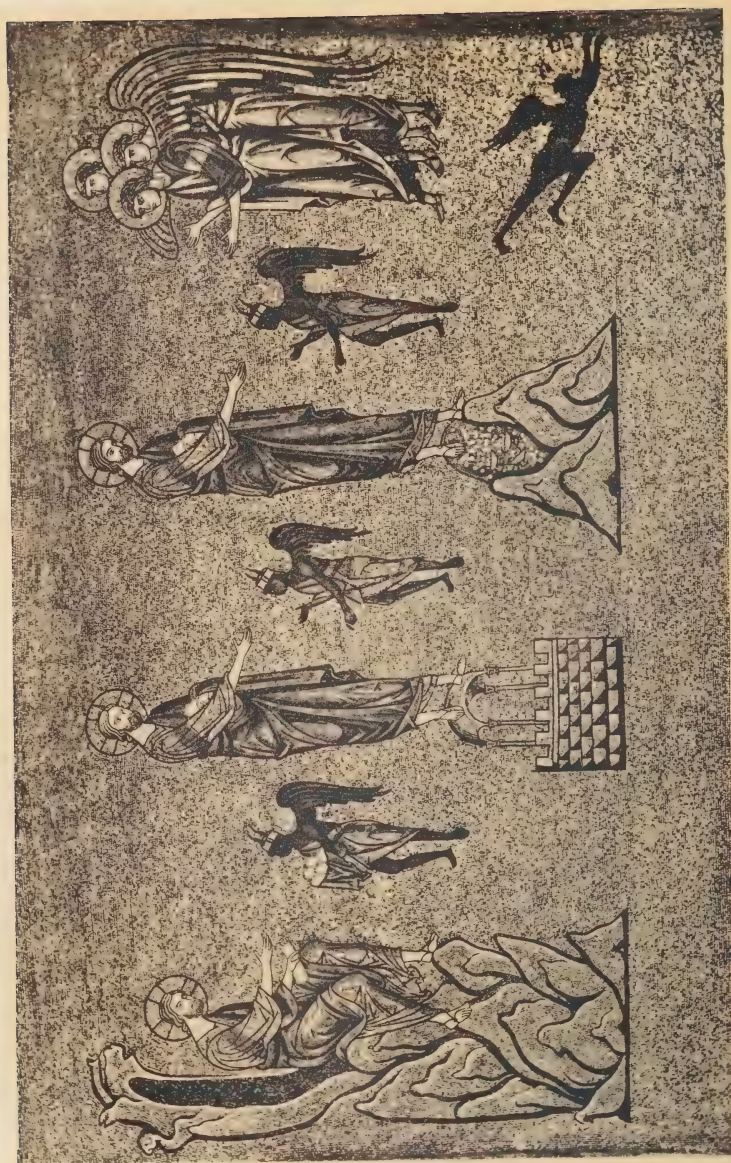
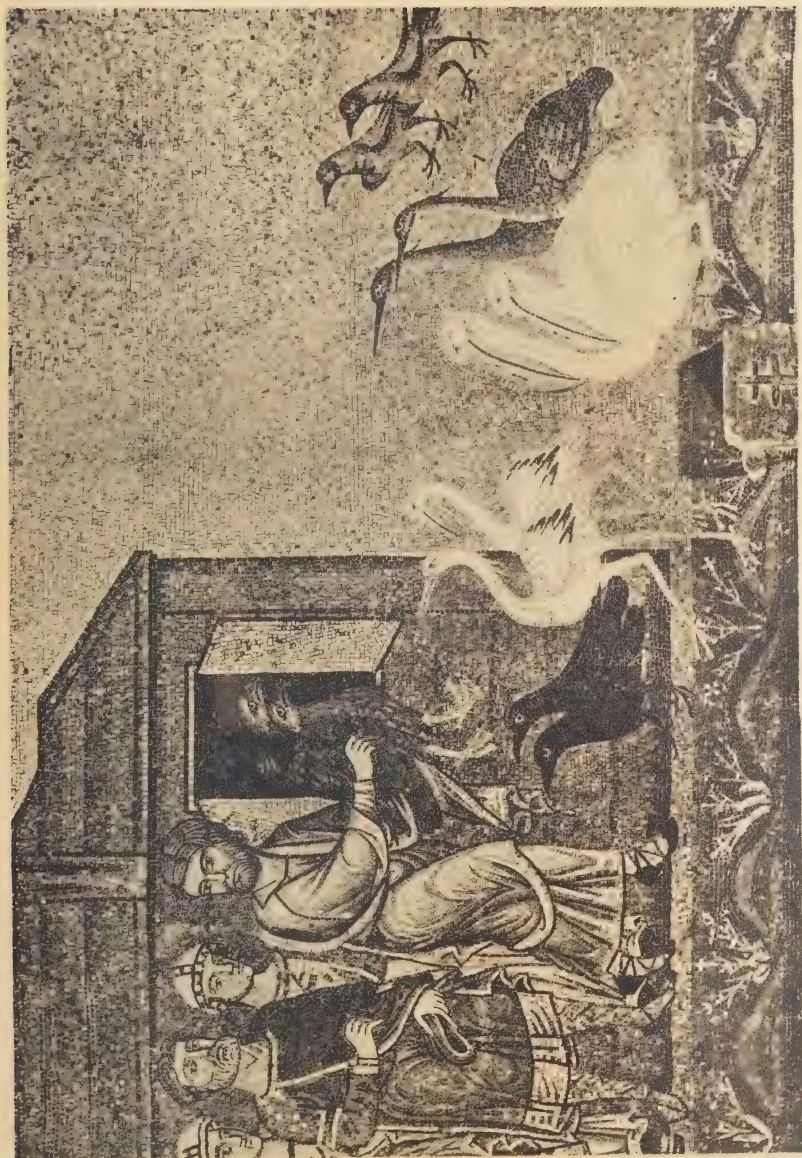
CIII. – LA BENEDIZIONE DELLA VERGINE. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni. (Attica). (*Fot. Alinari*).

CIV. – L'INCREDULITÀ DI S. TOMMASO. ARTE BIZANTINA (a. 1100 CIRCA). Mosaico. Convento di Dafni. (Attica). (*Fot. Alinari*).

CV. – ARCANGELO. ARTE BIZANTINA (XI SEC.). Mosaico. S. Gregorio, Messina. (*Fot. Brogi*).

CVI. – S. GIOVANNI (?). ARTE BIZANTINA (a. 1112). Frammento di mosaico. Dalla Basilica Ursiana, Ravenna. (*Fot. Alinari*).

CVII. – S. BARBAZIANO. FRAMMENTO. ARTE BIZANTINA (a. 1112). Frammento di mosaico. Dalla Basilica Ursiana, Ravenna (*Fot. Alinari*).

CVIII. – CRISTO. ARTE BIZANTINA (XII SEC.). Mosaico. Confessione di S. Pietro, Roma. (*Fot. Alinari*).

CIX. – LA LAVANDA DEI PIEDI. ARTE BIZANTINA (PRIMA METÀ DEL XII SEC.). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CX. – LA TENTAZIONE DI GESÙ. ARTE BIZANTINA (PRIMA METÀ DEL XII SEC.). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXI. – NOÈ INTRODUCE GLI ANIMALI NELL'ARCA. ARTE ROMANICO-BIZANTINA (PRIMA METÀ DEL XII SEC.). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXII. – DIO RIMPROVERA ADAMO. ARTE ROMANICO-BIZANTINA (PRIMA METÀ DEL XII SEC.). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXIII. – EVA. ARTE ROMANICO-BIZANTINA (PRIMA METÀ DEL XII SEC.). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXIV. – MADONNA. ARTE BIZANTINA (XII SEC.). Mosaico. SS. Maria e Donato, Murano. (*Fot. Alinari*).

CXV. – CRISTO IN GLORIA. ARTE BIZANTINA (XII SEC.). Mosaico. Duomo di Torcello. (*Fot. Alinari*).

CXVI. – MOSAICI NELLA SALA DI RUGGERO II. ARTE BIZANTINA (a. 1130-1140). Palazzo Reale, Palermo. (*Fot. Brogi*).

CXVII. – MOSAICO NELLA SALA DI RUGGERO II. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (a. 1130-1140) Palazzo Reale, Palermo. (*Fot. Brogi*).

CXVIII. – MOSAICO NELLA SALA DI RUGGERO II. PARTICOLARE. ARTE BIZANTINA (a. 1130-1140). Palazzo Reale di Palermo. (*Fot. Brogi*).

CXIX. – CRISTO CHE INCORONA RE RUGGERO. ARTE BIZANTINA (a. 1143 CIRCA). Mosaico. Chiesa della Martorana, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXX. – LA NATIVITÀ. ARTE BIZANTINA (a. 1143 CIRCA). Mosaico. Chiesa della Martorana, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXI. – CRISTO PANTOCRATORE. ARTE BIZANTINA (a. 1148 CIRCA). Mosaico. Duomo di Cefalù. (*Fot. Alinari*).

CXXII. – SANTI. ARTE BIZANTINA (a. 1148 CIRCA). Mosaico. Duomo di Cefalù. (*Fot. Alinari*).

CXXIII. – SS. BASILIO E GIOVANNI CRISOSTOMO. ARTE BIZANTINA (a. 1140-1150). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXIV. – IL BATTESIMO. ARTE BIZANTINA (a. 1140-1150). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXV. – LA RESURREZIONE DI LAZZARO. ARTE BIZANTINA (a. 1140-1150). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXVI. – ABRAMO E GLI ANGELI. ARTE BIZANTINA (a. 1154-1156). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Brogi*).

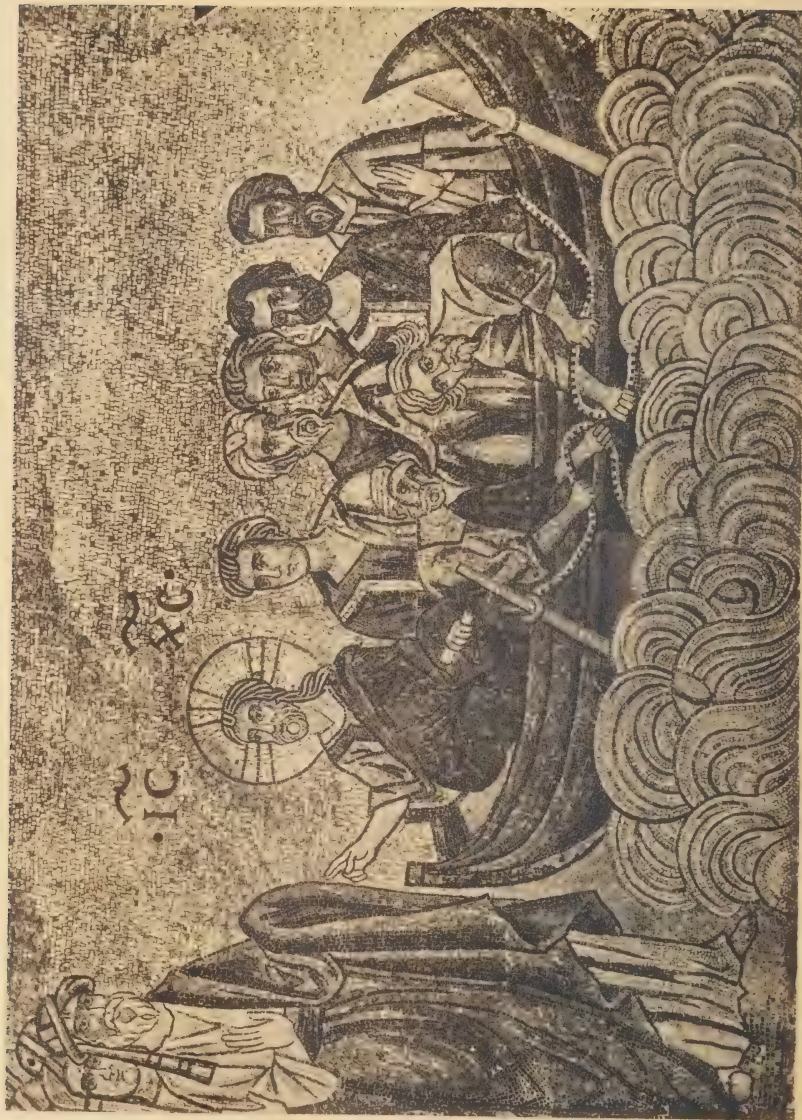
CXXVII. – S. PIETRO E LA TABITA. ARTE BIZANTINA (a. 1160 CIRCA). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXVIII. – LA DISPUTA E LA FUGA DI S. PAOLO. ARTE BIZANTINA (a. 1160 CIRCA). Mosaico. Cappella Palatina, Palermo. (*Fot. Alinari*).

CXXIX. – GUGLIELMO II OFFRE IL TEMPIO ALLA VERGINE. ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182). Mosaico. Duomo di Monreale. (*Fot. Alinari*).

CXXX. – L' ASCENSIONE. ARTE BIZANTINA (a. 1174 - 1182). Mosaico. Duomo di Monreale. (*Fot. Alinari*).

CXXXI. – IL TRADIMENTO DI GIUDA. ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182). Mosaico. Duomo di Monreale. (*Fot. Alinari.*)

CXXXII. – LA MORTE DI CAINO. ARTE BIZANTINA (a. 1274-1282). Mosaico. Duomo di Monreale. (*Fot. Alinari*).

CXXXIII. – LA GUARIGIONE DELL'IDROPICO. ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182). Mosaico. Duomo di Monreale. (*Fot. Alinari*).

CXXXIV. – LA PESCA MIRACOLOSA. Arte Bizantina (seconda metà del xii sec.). S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXXXV. – GLI APOSTOLI. Particolare. Arte Bizantina (seconda metà del xii sec.). Mosaico. Abbazia di Grottaferrata. (*Fot. Moscioni*).

CXXXVI. – CRISTO E LA MADONNA IN GLORIA. Arte bizantinista locale (a. 1145). Mosaico. S. Maria in Trastevere, Roma. (*Fot. Alinari*).

CXXXVII. – UN PATRIARCA (frammento). Arte bizantinista locale (a. 1144). Affresco. S. Croce, Roma. (*Fot. Sansaini*).

CXXXVIII. – UN PATRIARCA (frammento). Arte bizantinista locale (a. 1144). Affresco. S. Croce, Roma.

CXXXIX. – ADAMO IN PARADISO. Arte romanica bizantinista (seconda metà del xii sec.). Affresco. S. Pietro, Ferentillo. (*Fot. M. P. I.*).

CXL. – CREAZIONE DI ADAMO. Arte romanica bizantinista (XII sec.). Affresco. S. Pietro, Ferentillo. (*Fot. M. P. I.*).

CXLI. – LA CROCIFISSIONE. Arte bizantinista locale (a. 1200 circa). Affresco. Duomo di Aquileja. (*Fot. M. P. I.*).

CXLII. – MADONNA IN GLORIA. Arte bizantinista veneta (a. 1200 circa). Mosaico. S. Giusto, Trieste. (*Fot. Alinari*).

CXLIII. – UN EPISODIO DELLA VITA DELLA VERGINE. Arte bizantinista veneta (a. 1200 circa). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXLIV. – IL VIAGGIO DELLA VERGINE A BETLEMME. Arte bizantinista veneta (a. 1200 circa). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXLV. – LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA. Arte bizantinista veneta (a. 1200 circa). Mosaico. S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXLVI. – IL GIUDIZIO UNIVERSALE. particolare. Arte bizantinista-veneta (prima metà del xiii sec.). Mosaico. Duomo di Torcello. (*Fot. Alinari*).

CXLVII. – IL GIUDIZIO UNIVERSALE. particolare. Arte bizantinista veneta (a. 1230-1240). Mosaico. Battistero, Firenze. (*Fot. Brogi*).

CXLVIII. – UN APOSTOLO frammento. Arte bizantinista veneta. (a. 1218). Mosaico. Museo di S. Paolo, Roma. (*Fot. Anderson*).

CXLIX. – CRISTO. Arte romanica bizantinista (prima metà del xiii sec.). Cattedrale di Sutri. (*Fot. Brogi*).

CL. – MADONNA. Arte romanica bizantinista (prima metà del xiii sec.). Collezione Stocklet, Bruxelles. (*Fot. Sansaini*).

CLI. – IL CROCEFISSO. Arte romanica bizantinista (prima metà del xiii sec.). Museo di Pisa. (*Fot. M. P. I.*).

CLII. – CRISTO particolare. Arte romanica bizantinista (1230-1250). Affresco. Cattedrale di Anagni. (*Fot. Brogi*).

CLIII. – DEPOSIZIONE. Arte neo-ellenistica (a. 1164). Affresco. Convento di Nerez (Macedonia).

CLIV. – COMPIANTO SUL CRISTO MORTO. Arte neo-ellenistica (a. 1164). Affresco. Convento di Nerez (Macedonia).

CLV. – UN SANTO. Arte neo-ellenistica (a. 1164). Affresco. Convento di Nerez (Macedonia).

CLVI. – S. SIMEONE E S. GIUSEPPE. Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1164). Affresco. Convento di Nerez (Macedonia)

CLVII. – APOSTOLI ED ANGELI. Particolare del giudizio universale. Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa). Affresco. S. Demetrio, Vladimir (Russia).

CLVIII. – ANGELO. Particolare del giudizio universale. Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa). Affresco. S. Demetrio, Vladimir. (Russia).

CLIX. – LE SANTE. Particolare del giudizio universale. Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa). Affresco. S. Demetrio, Vladimir (Russia).

CLX. – APOSTOLO. Particolare del giudizio universale. Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa). Affresco. S. Demetrio, Vladimir (Russia).

CLXI. – UN SANTO. Arte neo-ellenistica (a. 1236). Affresco. Convento di Milescevo (Serbia).

CLXII. – ASSUNZIONE. Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1250). Affresco. Convento dei Sopociani (Serbia).

CLXIII. – ASSUNZIONE. Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa). Affresco. Convento di Sopociani (Serbia).

CLXIV. – CROCIFISSIONE. Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa). Affresco. Convento di Sopociani (Serbia).

CLXV. – CROCIFISSIONE. Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa). Affresco. Convento di Sopociani (Serbia).

CLXVI. – TRASFIGURAZIONE. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali nella chiesa di Boiana (Bulgaria).

CLXVII. – GESÙ FRA I DOTTORI. pàrticolare. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali. Chiesa di Boiana (Bulgaria).

CLXVIII. – PRESENTAZIONE AL TEMPIO. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali. Chiesa di Boiana (Bulgaria).

CLXIX. – S. NESTORE. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali. Chiesa di Boiana (Bulgaria).

CLXX. – RITRATTO DI COSTANTINO ASSEN, ZAR DEI BULGARI. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali. Chiesa di Boiana (Bulgaria).

CLXXI. – RITRATTO DI SEVASTOCRATOR KALOIAN E LA SUA MOGLIE DESSISLAVA. Arte neo-ellenistica (a. 1259). Pitture murali. Chiesa Boiana di (Bulgaria).

CLXXII. – APOSTOLI. Arte neo-ellenistica (xii sec.). Museo storico, Mosca.

CLXXIII. – MADONNA DI VLADIMIR. Arte neo-ellenistica (xii sec.). Cattedrale dell'Assunzione, Mosca.

CLXXIV. – ANGELO. Particolare della orante trovata a Jaroslavl. Arte neo-ellenistica (xii sec.). Museo storico, Mosca.

CLXXV. – LA VERGINE DELL'ANNUNCIAZIONE. Arte neo-ellenistica (xii-xiii sec.). Cattedrale dell'Assunzione, Mosca.

CLXXVI. – L'ARCANGELO DELL'ANNUNCIAZIONE. Arte neo-ellenistica (xii-xiii sec.). Cattedrale dell'Assunzione, Mosca.

CLXXVII. – S. GIORGIO. Arte neo-ellenistica (seconda metà del xiii sec.). Museo storico, Mosca.

CLXXVIII. – Giunta Pisano: IL CROCEFISSO). Particolare. Arte neo-ellenistica (a. 1240 circa). SS. Ranieri e Leonardo, Pisa. (*Fot. Alinari*).

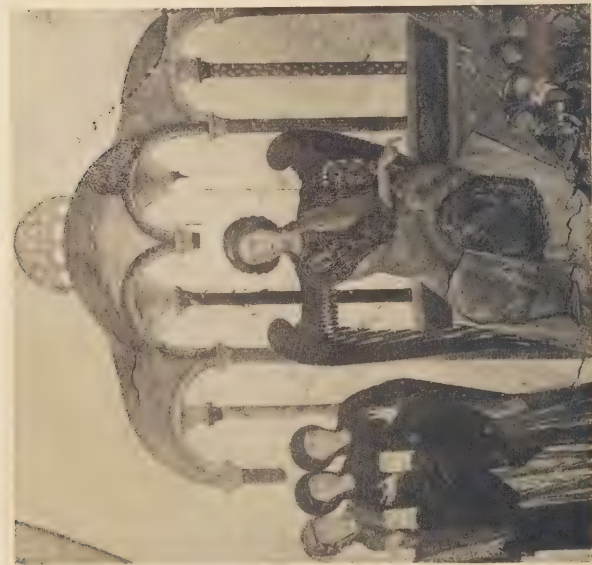
CLXXIX. – Giunta Pisano: S. GIOVANNI. Particolare del crocefisso

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1240 CIRCA). S.S. Ranieri e Leonardo, Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXX. – CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Museo di Pisa. (*Fot. M. P. I.*).

CLXXXI. – CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXII. - CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. PARTICOLARE ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXIII. – CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXIV. – CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. a) LE MARIE AL SEPOLCRO; b) CRISTO AD EMAUS. - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXV. – DEL CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE. PARTICOLARE DEL CRISTO SEPOLTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXVI. – S. FRANCESCO. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1260 CIRCA). S. Francesco, Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXVII. – EPISODI DELLA VITA DI S. FRANCESCO. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1260). S. Francesco, Pisa. (*Fot. Alinari*).

CLXXXVIII. – MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA. ARTE NEO-ELLENISTICA (SECONDA METÀ DEL XIII SEC.). Museo di Pisa. (*Fot. M. P. I.*).

CLXXXIX. – MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA. PARTICOLARE DI SANTI. ARTE NEO-ELLENISTICA (SECONDA METÀ DEL XIII SEC.). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CXC. – MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA. PARTICOLARE DEL RITORNO DI GIOACCHINO. ARTE NEO-ELLENISTICA (SECONDA METÀ DEL XIII SEC.). Museo di Pisa. (*Fot. Alinari*).

CXCI. – EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA. PARTICOLARE DELLA PALA DEL SANTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270). Accademia, Siena. (*Fot. Alinari*).

CXCII. – EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA. PARTICOLARE DELLA PALA DEL SANTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270). Accademia, Siena. (*Fot. Alinari*).

CXCIII. – MIRACOLI DI MOSÈ. ARTE NEO-ELLENISTICA. (a. 1250-1270). Mosaico. Atrio di S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CXCIV. – UN PROFETA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 CIRCA). Affresco. Museo Laterano, Roma. (*Fot. Sansaini*).

CXCV. – UN EPISODIO DELLA STORIA DI S. CATERINA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270). Affresco. Museo Laterano, Roma. (*Fot. Sansaini*).

CXCVI. – UN EPISODIO DELLA STORIA DI S. CATERINA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270). Affresco. Museo Laterano, Roma. (*Fot. Sansaini*).

CXCVII. – FRAMMENTI DELLA STORIA DI MOSÈ. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1272). Affresco. Abbazia di Grottaferrata. (*Fot. M. P. I.*).

CXCVIII. – ANGELI. FRAMMENTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1272). Affresco. Abbazia di Grottaferrata. (*Fot. M. P. I.*).

CXCIX. – LA CREAZIONE DI EVA. ARTE GOTICA (a. 1270-1280). Mosaico. Battistero di Firenze. (*Fot. Brogi*).

CC. – ADAMO ED EVA AL LAVORO. ARTE GOTICA (a. 1270-1280). Mosaico. Battistero di Firenze. (*Fot. Brogi*).

CCI. – EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA. ARTE GOTICA (a. 1270-1280). Mosaico. Battistero di Firenze. (*Fot. Brogi*).

CCII. – EPISODI DELLA STORIA DI S. GIUSEPPE. ARTE GOTICA (a. 1270-1280). Mosaico. Battistero di Firenze. (*Fot. Brogi*).

CCIII. – IL BATTESIMO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 CIRCA). Affresco. Battistero di Parma.

CCIV. – IL PROFETA AMOS. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 CIRCA). Affresco. Battistero di Parma.

CCV. – L'APOSTOLO JACOPO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260). Affresco. Battistero di Parma.

CCVI. – LA NASCITA DELLA VERGINE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 CIRCA). Affresco. Battistero di Parma.

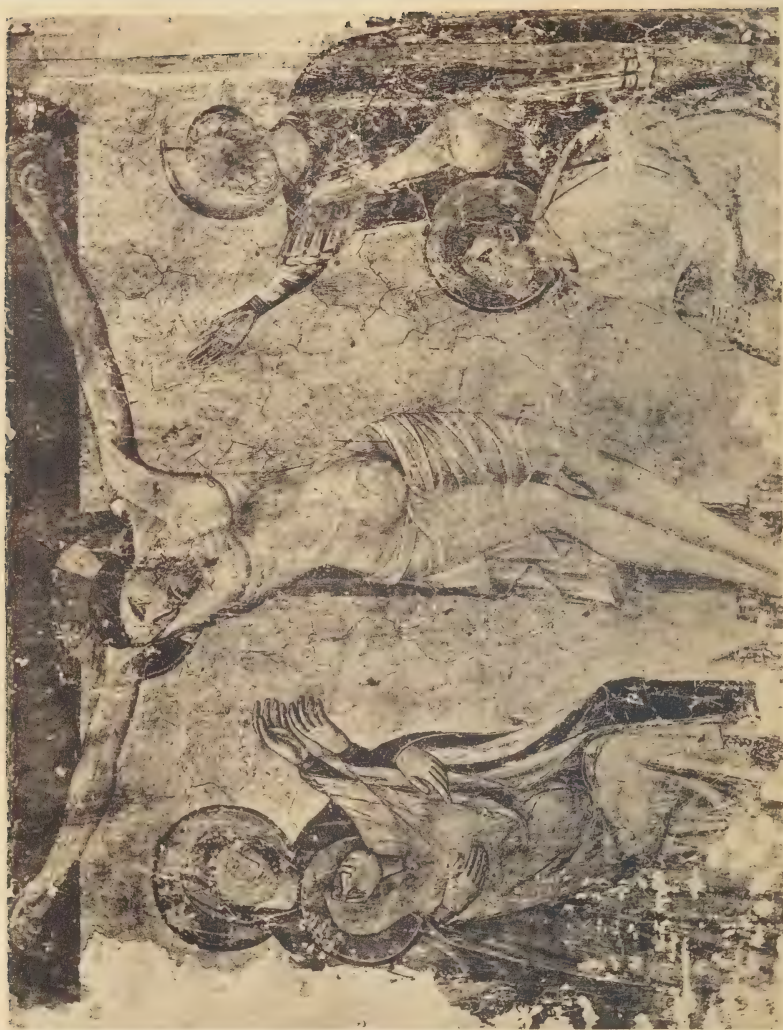
CCVII. – ANGELO. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 CIRCA). Affresco. Battistero di Parma.

CCVIII. – ADAMO ED EVA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCIX. – ADAMO ED EVA CACCIATI DAL PARADISO TERRESTRE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCX. – IL SACRIFICIO DI ABRAMO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCXI. – LA CACCIA DI ESAÙ. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCXII. – LA CROCIFISSIONE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I*).

CCXIII. – LE TRE MARIE AL SEPOLCRO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCXIV. – ANGELO. PARTICOLARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

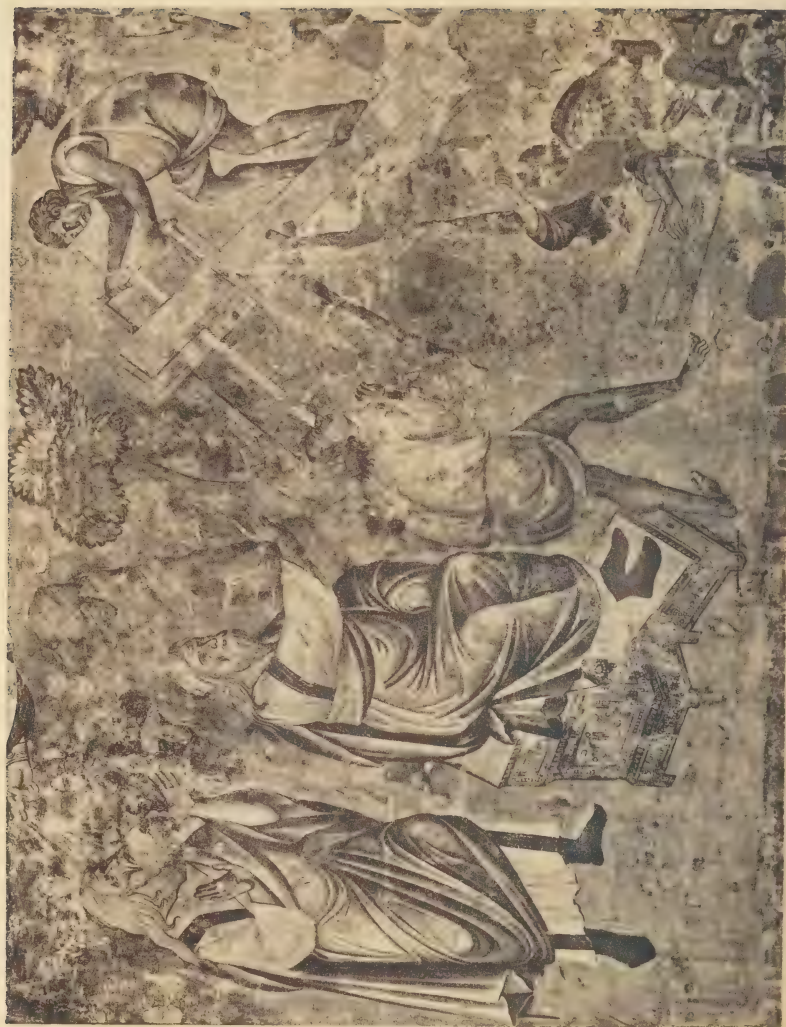
CCXV. – CRISTO. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina).

CCXVI. – APOSTOLI. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCXVII. – TESTA DI APOSTOLO. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia. (*Fot. M. P. I.*).

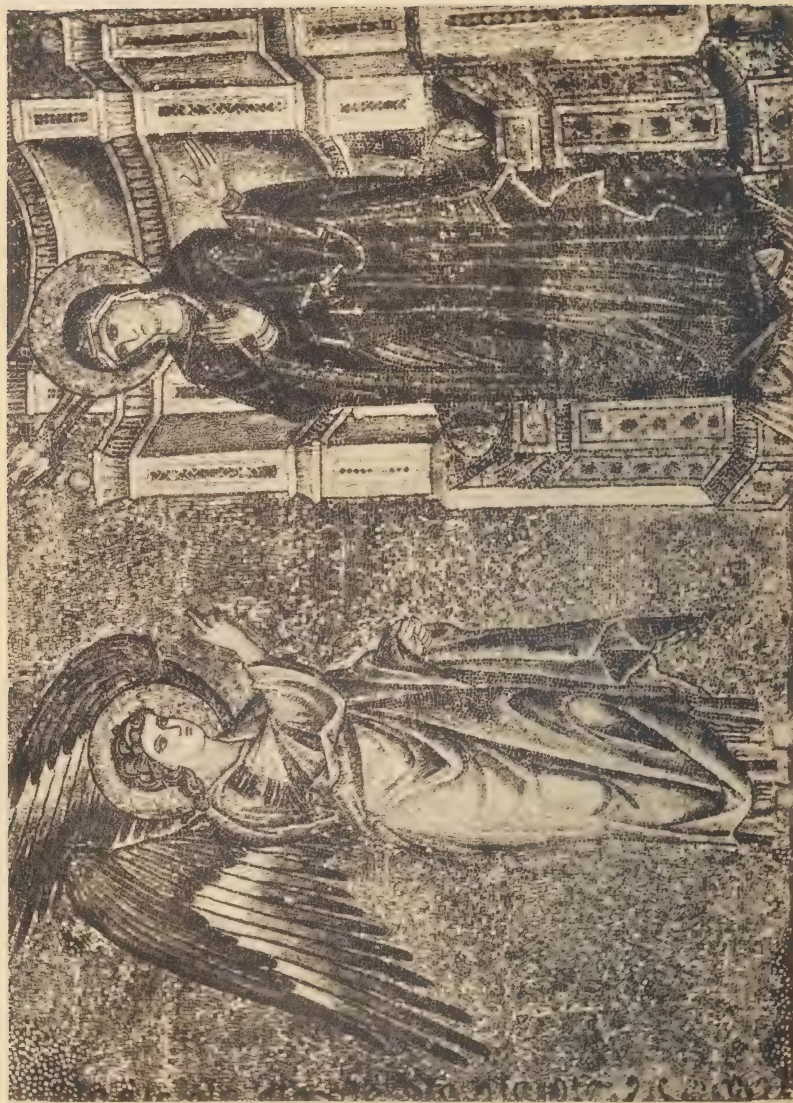
CCXVIII. – ANGELI. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia (Sabina). (*Fot. M. P. I.*).

CCXIX. – CHERUBINO. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 CIRCA). Affresco. S. Maria in Vescovia, cattedrale della Sabina. (*Fot. M. P. I.*).

CCXX. – LA COSTRUZIONE DELL'ARCA DI NOÈ. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280). Affresco. Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi. (*Fot. Alinari*).

CCXXI. – IL SACRIFICIO DI ABRAMO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280). Affresco. Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi. (*Fot. Alinari*).

CCXXII. – IL TRADIMENTO DI GIUDA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280). Affresco. Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi. (*Fot. Alinari*).

CCXXIII. – ISACCO RESPINGE ESAU. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280). Affresco. Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi. (*Fot. Alinari*).

CCXXIV. – PROFETA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1290 CIRCA). Affresco. S. Maria Maggiore, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXV. – PIETRO CAVALLINI : L'ADORAZIONE DEI MAGI. ARTE ITALIANA (a. 1291). Mosaico. S. Maria in Trastevere, Roma. (*Fot. Anderson*).

CCXXVI. – JACOPO TORRITI : L'ANNUNCIAZIONE. ARTE ITALIANA (a. 1290-300). Mosaico S. Maria Maggiore, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXVII. – PIETRO CAVALLINI : CHERUBINO. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE ITALIANA (a. 1293 CIRCA). Affresco. S. Cecilia, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXVIII. – PIETRO CAVALLINI : APOSTOLI. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE ITALIANA (a. 1293 CIRCA). Affresco. S. Cecilia, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXIX. – PIETRO CAVALLINI : APOSTOLO. PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE. ARTE ITALIANA (a. 1293 CIRCA). Affresco. S. Cecilia, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXX. – DUCCIO DI BUONINSEGNA : LE TRE MARIE AL SEPOLCRO. ARTE ITALIANA. Opera del Duomo, Siena. (*Fot. Alinari*).

CCXXXI. – TEODORO METOCHITA DONA LA CHIESA A GESÙ. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Constantinopoli. (*Fot. Sabah et Joaillier*).

CCXXXII. – I MIRACOLI DI CRISTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami). Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXIII. – I MIRACOLI DI CRISTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie - Djami), Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXIV. – MARIA TORNA ALLA CASA DI S. GIUSEPPE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXV. – LA GUARIGIONE DEL PARALITICO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXVI. – LO SPOSALIZIO DI MARIA E GIUSEPPE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXVII. – LE NOZZE DI CANA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 CIRCA). Mosaico. Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli. (*Fot. Sabah et Joailler*).

CCXXXVIII. – CRISTO DERISO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1317). Affresco. Chiesa di Staro-Nagoricino. Serbia.

CCXXXIX. – SAN GREGORIO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1317). Affresco. Chiesa di Staro-Nagoricino, Serbia.

CCXL. – IL TRADIMENTO DI GIUDA. ARTE NEO-ELLENISTICA (PRIMA METÀ DEL XIV SEC.). Pitture murali. Chiesa Metropoli a Mistra (Morea). (*Fot. École des Hautes Études*).

CCXLI. – SEI FESTE. ARTE NEO-ELLENISTICA (XIV SEC.). Mosaico portatile. Museo di S. Maria del Fiore, Firenze. (*Fot. Alinari*).

CCXLII. – BATTESIMO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1342). Mosaico. Battistero di S. Marco, Venezia. (*Fot. Alinari*).

CCXLIII. – LA MORTE DI SAN GIOVANNI. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1342). Mosaico. Battistero di S. Marco, Venezia.

CCXLIV. – LA STRAGE DEGLI INNOCENTI E IL PIANTO DI RACHELE. ARTE NEO-ELLENISTICA (METÀ DEL XIV SEC.). Affresco. Convento di Marcov (Serbia).

CCXLV. – L'ADORAZIONE DEI RE MAGI. ARTE NEO-ELLENISTICA (METÀ DEL XIV SEC.). Affresco. Convento di Marcov (Serbia).

CCXLVI. – PORTA D'ALTARE. ARTE NEO-ELLENISTICA (PRIMA METÀ DEL XIV SEC.). Dalla Macedonia. Collezione W. de Grüeneisen, Parigi.

CCXLVII. – LA DIVINA LITURGIA. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1360 CIRCA). Pittura murale. Chiesa di Periblepta a Mistra (Morea).

CCXLVIII. – LA DIVINA LITURGIA. ARTE NEO-ECCLENISTICA (a. 1360 CIRCA). Pittura murale. Chiesa di Periblepta a Mistra (Morea).

CCXLIX. – CRISTO RISORTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1360). Affresco. Chiesa di Volotovo a Novgorod (Russia).

CCL. – LEGGENDA DELLA VENUTA DI CRISTO COME MENDICANTE AL FESTINO DI UN IGUMENO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1360). Affresco. Chiesa di Volotovo a Novgorod (Russia).

CCLI. – TEOFANO IL GRECO: UN SANTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1379). Cattedrale della Trasfigurazione, Novgorod (Russia.)

CCLII. – TEOFANO IL GRECO: UN SANTO. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1379) Cattedrale della Trasfigurazione, Novgorod (Russia).

CCLIII. – TEOFANO IL GRECO: L'ASSUNZIONE. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1380 CIRCA). Cattedrale dell'Annunciazione, Mosca.

CCLIV. – TEOFANO IL GRECO: MADONNA DEL DON. ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1380 CIRCA). Cattedrale dell'Annunciazione Mosca.

CCLV. – L'INCREDULITÀ DI S. TOMMASO. ARTE RUSSA (XIV SEC.). Museo di Novgorod (Russia).

CCLVI. – ANDREA RUBLEV: ANGELO DELLA SS. TRINITÀ. ARTE RUSSA (a. 1420 CIRCA). Convento della SS. Trinità e di S. Sergio (Russia).

RIPRODUZIONI

I

DIO SILVANO - ARTE ROMANO-ELLENISTICA - Mosaico
*Museo Laterano, Roma*

*(Fot. Alinari)*

II LA SCUOLA - ARTE ROMANO-ELLENISTICA - Mosaico (Fot. Moscioni)
*Museo di Capua*

III ORANTE - Arte Romano-Ellenistica (IV Sec.) - Affresco (*Fot. Moscioni*)
*SS. Giovanni e Paolo, Roma*

IV

IL SACRIFICIO DI MELCHISEDEC
ARTE PRE-BIZANTINA (a. 352-366) - Mosaico
*S. Maria Maggiore, Roma*

*(Fot. Anderson)*

V

GIACOBBE RICEVE L'ORDINE DEL DIO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 352-366) - Mosaico
*S. Maria Maggiore, Roma*

*(Fot. Ànderson)*

VI SEPARAZIONE DI ABRAMO E DI LOT - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 352-366) - Mosaico (*Fot. Anderson*)

*S. Maria Maggiore, Roma*

VII GIOSUÈ E UN MESSAGGERO DI DIO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 352-366) - Mosaico (Fot. Anderson)

S. Maria Maggiore, Roma

VIII

CRISTO E GLI APOSTOLI

*(Fot. Anderson)*

Arte Pre-Bizantina (a. 400 circa) - Particolare di mosaico

*Oratorio di S. Aquilino, Milano*

IX L'ANNUNCIO AI PASTORI (Fot. Anderson)

ARTE PRE-BIZANTINA (a. 400 circa) - Particolare di mosaico

*Oratorio di S. Aquilino, Milano*

X CRISTO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 402 417) - Particolare di mosaico (*Fot. Sansaini*)
*S. Pudenziana, Roma*

XI

ECCLESIA EX GENTIBUS

ARTE PRE-BIZANTINA (a. 402-417) - Particolare di mosaico

*S. Pudenziana, Roma*

*(Fot. Sansaini)*

XII ECCLESIA EX GENTIBUS - Arte Pre-Bizantina (a. 422-432) - Mosaico *(Fot. Anderson)*
*S. Sabina, Roma*

XIII

L'ANNUNCIAZIONE - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 432-440) - Mosaico
*S. Maria Maggiore, Roma*

*(Fot. Anderson)*

XIV — GESÙ RICEVUTO DAL RE AFRODISIO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 432 440) - Mosaico — *(Fot. Anderson)*

*S. Maria Maggiore, Roma*

XV

APOSTOLI - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 430-450) - Mosaico
*Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna*

XVI SAN LORENZO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 430-450) - Mosaico (Fot. Alinari)

*Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna*

XVII APOSTOLO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 450-460) - Particolare di mosaico *(Fot. Alinari)*

*Battistero Neoniano, Ravenna*

XVIII APOSTOLI - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 450-460) - Particolare di mosaico *(Fot. Alinari)*

*Battistero Neoniano, Ravenna*

XIX **TRADITIO LEGIS** *(Fot. Anderson)*

ARTE PRE-BIZANTINA (a. 470-490) - Particolare di mosaico

*Battistero di Soter, Napoli*

XX S. PIETRO E S. COSMA (*Fot. Alinari*)

ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530) - Particolare di mosaico

*SS. Cosma e Damiano, Roma*

XXI S. TEODORO - ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530) - Particolare di mosaico *(Fot. Alinari)*

*SS. Cosma e Damiano, Roma*

XXII — S. PAOLO E S. DAMIANO — *(Fot. Alinari)*

ARTE PRE-BIZANTINA (a. 526-530) - Mosaico

*SS. Cosma e Damiano, Roma*

XXIII

L'APOSTOLO PAOLO E UN SANTO
ARTE PRE-BIZANTINA (a. 550 circa) - Mosaico
*S. Teodoro, Roma*

*(Fot. Moscioni)*

XXIV

MOSAICO DECORATIVO - ARTE PRE-BIZANTINA (V Sec.)

*S. Giorgio, Salonicco*

XXV

MOSAICO DECORATIVO - ARTE PRE-BIZANTINA (V Sec.)
*Chiesa della Vergine Acheiropoieta (Eski-Djuma), Salonicco*

*(Fot. Le Tourneur)*

XXVI MADONNA E ANGELI - ARTE BIZANTINA (VI e VII sec.) - Mosaico (*Fot. Le Tourneur*)
*S. Demetrio, Salonicco*

XXVII

S. DEMETRIO PROTETTORE DI DUE BAMBINI

ARTE BIZANTINA (VI e VII Sec.) - Mosaico

*S. Demetrio, Salonicco*

*(Fot. Le Tourneau)*

XXVIII

S. DEMETRIO FRA I DONATORI - ARTE BIZANTINA (VI-VII Sec.) - Mosaico
*S. Demetrio, Salonicco*

*(Fot. Le Tourneur)*

XXIX

S. SERGIO - Arte Bizantina (VI-VII Sec.) - Mosaico
*S. Demetrio, Salonicco*

XXX — IL BATTESIMO — *(Fot. Alinari)*

ARTE BIZANTINA (a. 520 circa) - Particolare di mosaico

*Battistero degli Ariani, Ravenna*

XXXI IL DIO DEL FIUME GIORDANO - Particolare del Battesimo (Fot. Alinari)
ARTE BIZANTINA (a. 520 circa) Mosaico
*Battistero degli Ariani, Ravenna*

XXXII APOSTOLI - ARTE BIZANTINA (a. 520 circa) - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*Battistero degli Ariani, Ravenna*

XXXIII

GESÙ A GETSEMANI - ARTE BIZANTINA (a. 520-530) - Mosaico
*S. Apollinare Nuovo, Ravenna*

(Fot. Anderson)

XXXIV L'ULTIMA CENA - ARTE BIZANTINA (a. 520-530) - Mosaico *(Fot. Anderson)*

*S. Apollinare Nuovo, Ravenna*

XXXV

LA CITTÀ DI CLASSE - ARTE BIZANTINA (a. 520-530) - Mosaico
*S. Apollinare Nuovo, Ravenna*

*(Fot. Anderson)*

XXXVI LA VISITAZIONE - ARTE BIZANTINA (a. 530-550) - Mosaico (*Fot. Alinari*)
*Duomo di Parenzo*

XXXVII ARCANGELO - ARTE BIZANTINA (a. 530-560) - Particolare di mosaico *(Fot. Alinari)*
*Duomo di Parenzo*

XXXVIII ABRAMO E GLI ANGELI - IL SACRIFICIO DI ISACCO - Arte Bizantina (a. 530-540) - Mosaico (*Fot. Anderson*)
*S. Vitale, Ravenna*

XXXIX S. MATTEO ARTE BIZANTINA (a. 530-540) - Particolare di mosaico *Fot. [illegible]*
*S. Vitale Ravenna*

XL

L'IMPERATORE GIUSTINIANO

(Fot. Alinari)

ARTE BIZANTINA (a. 546-548) - Particolare di mosaico

*S. Vitale, Ravenna*

XLI

IL SEGUITO DELL'IMPERATRICE TEODORA
ARTE BIZANTINA (a. 546-548) - Particolare di mosaico
*S. Vitale, Ravenna*

*(Fot. Alinari)*

XLII UNA DAMA DI CORTE DELL'IMPERATRICE TEODORA *(Fot. Anderson)*

ARTE BIZANTINA (a. 546-548) - Particolare di mosaico

*S. Vitale, Ravenna*

XLIII

L'ARCIVESCOVO MASSIMIANO

(Fot. Anderson)

Arte Bizantina (a. 546-548) - Particolare di mosaico

*S. Vitale, Ravenna*

XLIV

L'ASCENSIONE - ARTE BIZANTINA (a. 538-548) - Mosaico

*S. Apollinare in Classe, Ravenna*

*(Fot. Anderson)*

XLV CRISTO IN GLORIA - ARTE BIZANTINA (a. 550) - Mosaico (*Fot. Anderson*)
*Oratorio di S. Andrea, Arcivescovado di Ravenna*

XLVI SANTA CECILIA - ARTE BIZANTINA (a. 550 circa) - Mosaico *(Fot. Anderson)*
*Arcivescovado di Ravenna*

XLVII

I SANTI MARTIRI

ARTE BIZANTINA (a. 560-570) - Particolare di mosaico

*S. Apollinare Nuovo, Ravenna*

*(Fot. Anderson)*

XLVIII — LE SANTE MARTIRI - ARTE BIZANTINA (a. 560-570) - Particolare di mosaico — *(Fot. Anderson)*

*S. Apollinare Nuovo, Ravenna*

XLIX SANT'AGNESE - ARTE BIZANTINA (a. 625-638) Particolare di mosaico *(Fot. Anderson)*
*S. Agnese, Roma*

L

I SANTI MARTIRI - ARTE BIZANTINA (a. 640-642) - Particolare di mosaico
*Oratorio di S. Venanzio. Battistero Lateranense, Roma*

LI

L'ANNUNCIAZIONE - ARTE BIZANTINA (VII Sec.) - Frammento di affresco
*Santa Maria Antiqua, Roma*

*(Fot. Alinari)*

LII RITRATTO DI UN PAPA - ARTE BIZANTINA (VII Sec.) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)

*Convento di S. Paolo, Roma*

LIII UN SANTO - ARTE BIZANTINA (VII-VIII Sec.) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)
*S. Saba, Roma*

LIV I MONACI - ARTE BIZANTINA (VII-VIII Sec.) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)

*S. Saba, Roma*

LV

L'ADORAZIONE DEI RE MAGI

ARTE BIZANTINA (a. 705-707) - Frammento di mosaico dall'oratorio di Papa Giovanni VII

*S. Maria in Cosmedin, Roma*

(Fot. Alinari)

LVI LA NATIVITÀ (*Fot. Alinari*)

ARTE BIZANTINA (a. 705-707) - Frammento di mosaico dall'oratorio di Papa Giovanni VII

*Museo del Laterano, Roma*

LVII PAPA GIOVANNI VII *(Fot. Anderson)*

Arte Bizantina (a. 705-707) - Frammento di mosaico dall'oratorio di Papa Giovanni VII

*Museo Petriano, Roma*

LVIII L'APOSTOLO ANDREA - ARTE BIZANTINA (a. 705-707) - Affresco *(Fot. Anderson)*
*S. Maria Antiqua, Roma*

LIX SAN QUIRICO - ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII Sec.) - Affresco *(Fot. Alinari)*
*S. Maria Antiqua, Roma*

LX UN SANTO - ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII-IX Sec.) - Affresco (Fot. M. P. I.)
*S. Crisogono, Roma*

LXI UNA SANTA - ARTE BIZANTINISTA LOCALE (VIII-IX Sec.) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)
*S. Crisogono, Roma*

LXII

MADONNA FRA ANGELI E IL RITRATTO DI PAPA PASQUALE I

Arte Bizantina (a. 817-824) - Mosaico

*S. Maria in Domnica, Roma*

*(Fot. Moscioni)*

LXIII GLI ELETTI GUIDATI DA ANGELI - ARTE BIZANTINA (a. 817-824) - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*S. Prassede, Roma*

LXIV CRISTO IN GLORIA - ARTE BIZANTINA (a. 817-824) - Mosaico (*Fot. Anderson*)

*Sacello di S. Zeno a S. Prassede, Roma*

LXV GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO - ARTE BIZANTINA (a. 817-821) - Mosaico (Fot. Alinari)

(Cappella di S. Zeno a S. Prassede, Roma)

LXVI — IL CRISTO FRA SANTI E IL PAPA GREGORIO IV - ARTE BIZANTINA (a. 827-844) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*S. Marco, Roma*

LXVII L'ANGELO DELL'ANNUNCIAZIONE (Fot. M. P. I.)
ARTE BIZANTINISTA LOCALE (a. 826-840) - Affresco
*S. Vincenzo al Volturno*

LXVIII L'ASCENSIONE *(Fot. Moscioni)*

Arte Bizantinista Locale (a. 847-855 - Particolare con il ritratto di Leone IV - Affresco

*S. Clemente, Roma*

LXIX LA LEGGENDA DI SAN BENEDETTO (*Fot. M. P. I.*)
ARTE BIZANTINISTA LOCALE (IX-X Sec.) - Frammento di affresco
*S. Grisogono, Roma*

LXX — LA LEGGENDA DI SAN BENEDETTO - Arte Bizantinista Locale (IX-X Sec.) - Frammento di affresco *(Fot. M. P. I.)*
*S. Grisogono, Roma*

LXXI

CRISTO IN GLORIA - Arte Bizantinista Locale (IX-X Sec.) - Affresco
*SS. Giovanni e Paolo, Roma*

*(Fot. Moscioni)*

LXXII

I TRE RE MAGI - Arte Romanica (XI Sec.) - Affresco
*S. Urbano alla Caffarella, Roma*

*(Fot. Moscioni)*

LXXIII

L'ANNUNCIAZIONE - ARTE ROMANICA (XI Sec.) - Affresco
*S. Urbano alla Caffarella, Roma*

*(Fot. Moscioni)*

LXXIV — L'APOCALISSI - Arte Romanica (Benedettina) (XI Sec.) - Particolare di affresco — *(Fot. Brogi)*

*Castel S. Elia, Nepi*

LXXV

LA LEGGENDA DI SAN CLEMENTE - ARTE ROMANICA (BENEDETTINA) (a. 1080) - Affresco

*S. Clemente, Roma*

*(Fot. Anderson*

LXXVI INTERNO DELLA CHIESA DI S. ANGELO IN FORMIS *(Fot. M. P. I.)*

LXXVII

L'ARCANGELO MICHELE - ARTE BIZANTINA (a. 1056-1086) - Affresco
*Atrio di S. Angelo in Formis*

*(Fot. Anderson)*

LXXVIII — L'ARCANGELO MICHELE — *(Fot. Anderson)*

ARTE BIZANTINA (a. 1056-1086) - Particolare di affresco

*Atrio di S. Angelo in Formis*

LXXIX MADONNA - ARTE BIZANTINA (a. 1056-1086) - Affresco (Fot. Anderson)
*Atrio di S. Angelo in Formis*

LXXX UN ANGELO - ARTE BIZANTINA (a. 1056-1086) - Particolare di affresco *(Fot. Anderson)*
*Atrio di S. Angelo in Formis*

LXXXI

GLI ELETTI (Particolare del Giudizio universale)
Arte Bizantinista (Benedettina) (a. 1056-1086) - Affresco
*S. Angelo in Formis*

*(Fot. Anderson)*

LXXXII — LE MARIE AL SEPOLCRO - ARTE BIZANTINISTA (BENEDETTINA) (a. 1056-1086) - Affresco — *(Fot. Anderson)*

*S. Angelo in Formis*

LXXXIII

PARTICOLARE DI AFFRESCO

ARTE BIZANTINISTA (BENEDETTINA) (a. 1056-1086)

*S. Angelo in Formis*

*(Fot. Anderson)*

LXXXIV

CRISTO PANTOCRATORE
Arte Bizantina (X Sec.) - Mosaico portatile
*Museo Nazionale, Firenze*

LXXXV

APOSTOLI - PARTICOLARE DELL'ASCENSIONE
ARTE BIZANTINA (X Sec.) - Mosaico
*S. Sofia, Salonicco*

*(Fot. Le Tourneur)*

LXXXVI APOSTOLI - PARTICOLARE DELL'ASCENSIONE (Fot. Le Tourneur)
ARTE BIZANTINA (X Sec.) - Mosaico
*S. Sofia, Salonicco*

LXXXVII APOSTOLI - PARTICOLARE - ARTE BIZANTINA (X Sec.) - Mosaico (Fot. Le Tourneu)
*S. Sofia, Salonicco*

LXXXVIII APOSTOLO - Particolare - Arte Bizantina (X Sec.) - Mosaico *(Fot. Le Tourneur)*
*S. Sofia, Salonicco*

LXXXIX

APOSTOLI - ARTE BIZANTINA (XI Sec.) - Mosaico

Convento di S. Luca, Focide

(Fot. Ecole des Hautes Etudes)

XC

LAVANDA DEI PIEDI - Particolare
Arte Bizantina (XI Sec.) - Mosaico
*Convento di S. Luca, Focide*

*(Fot. École des Hautes Études)*

XCI

LA CROCIFISSIONE - ARTE BIZANTINA (XI Sec.) - Mosaico

*Convento di S. Luca, Focide*

*(Fot. École des Hautes Études)*

XCII

APOSTOLO - Particolare dell'Ascensione
Arte Bizantina (XI Sec.) - Mosaico
*Convento di S. Luca, Focide*

*(Fot. École des Hautes Études)*

XCIII

ARCANGELO

(*Fot. École des Hautes Etudes*)

ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico

*Convento di Dafni (Attica)*

XCIV

APOSTOLI - Frammento della Cena
Arte Bizantina (a. 1100 circa) - Mosaico
*Convento di Dafni (Attica)*

*(Fot. École des Hautes Études)*

XCV

LAVANDA DEI PIEDI - Frammento - Arte Bizantina (a. 1100 circa) - Mosaico
*Convento di Dafni (Attica)*

XCVI SANT'ANNA ORANTE - ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico *(Fot. Alinari)*

*Convento di Dafni (Attica)*

XCVII LA CROCIFISSIONE - ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*Convento di Dafni (Attica)*

XCVIII — IL TRADIMENTO DI GIUDA - ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico — (Fot. Alinari)

*Convento di Dafni (Attica)*

XCIX L'ENTRATA IN GERUSALEMME - Particolare - Arte Bizantina (a. 1100 circa) - Mosaico (Fot. Alinari)

*Convento di Dafni (Attica)*

C L'ENTRATA IN GERUSALEMME - PARTICOLARE (*Fot. Alinari*)
ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico
*Convento di Dafni (Attica)*

CI LA DORMIZIONE - PARTICOLARE (*Fot. Alinari*)
ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico
*Convento di Dafni (Attica)*

CII

LA DORMIZIONE - PARTICOLARE
ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico
*Convento di Dafni (Attica)*

*(Fot. Alinari)*

CIII

LA BENEDIZIONE DELLA VERGINE

ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico

*Convento di Dafni (Attica)*

*(Fot. Alinari)*

CIV L'INCREDULITÀ DI S. TOMMASO (Fot. Alinari)

ARTE BIZANTINA (a. 1100 circa) - Mosaico

*Convento di Dafni (Attica)*

CV ARCANGELO - ARTE BIZANTINA (XI Sec.) - Mosaico *(Fot. Brogi)*

*S. Gregorio, Messina*

CVI S. GIOVANNI (?) - ARTE BIZANTINA (a. 1112) - Frammento di mosaico (*Fot. Alinari*)
*Dalla Basilica Ursiana, Ravenna*

CVII

S. BARBAZIANO - FRAMMENTO

ARTE BIZANTINA (a. 1112) - Frammento di mosaico

*Dalla Basilica Ursiana, Ravenna*

*(Fot. Alinari)*

CVIII CRISTO - ARTE BIZANTINA (XII Sec.) - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*Confessione di S. Pietro, Roma*

CIX LA LAVANDA DEI PIEDI - ARTE BIZANTINA (Prima metà del XII Sec.) - Mosaico (*Fot. Alinari*)
*S. Marco, Venezia*

CX LA TENTAZIONE DI GESÙ - ARTE BIZANTINA (Prima metà del XII Sec.) - Mosaico (Fot. Alinari)

*S. Marco, Venezia*

CXI

NOÈ INTRODUCE GLI ANIMALI NELL'ARCA

ARTE ROMANICO-BIZANTINA (Prima metà del XII Sec.) - Mosaico

*S. Marco, Venezia*

(*Fot. Alinari*)

CXII DIO RIMPROVERA ADAMO - ARTE ROMANICO-BIZANTINA (Prima metà del XII Sec.) - Mosaico (*Fot. Alinari*)
*S. Marco, Venezia*

CXIII EVA (Fot. [illegible])

Arte Romanico-Bizantina (Prima metà del XII Sec.) - Mosaico

*S. Marco, Venezia*

CXIV — MADONNA - ARTE BIZANTINA (XII Sec.) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*SS. Maria e Donato. Murano*

CXV CRISTO IN GLORIA - ARTE BIZANTINA (XII Sec.) - Mosaico *(Fot. Alinari)*

*Duomo di Torcello*

CXVI MOSAICI NELLA SALA DI RUGGERO II - ARTE BIZANTINA (a. 1130-1140) *(Fot. Brogi)*

*Palazzo Reale, Palermo*

CXVII — MOSAICO NELLA SALA DI RUGGERO II - PARTICOLARE - ARTE BIZANTINA (c. 1130 1140 — *(Fot. Brogi)*

*Palazzo Reale, Palermo*

CXVIII MOSAICO NELLA SALA DI RUGGERO II - PARTICOLARE - ARTE BIZANTINA (a. 1130-1140) *(Fot. Brogi)*

*Palazzo Reale, Palermo*

CXIX — CRISTO CHE INCORONA RE RUGGERO — *(Fot. Alinari)*

ARTE BIZANTINA (a. 1143 circa) - Mosaico

*Chiesa della Martorana, Palermo*

CXX — LA NATIVITÀ - Arte Bizantina (a. 1143 circa) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*Chiesa della Martorano, Palermo*

CXXI

CRISTO PANTOCRATORE - ARTE BIZANTINA (a. 1148 circa) - Mosaico

*Duomo di Cefalù*

(*Fot. Alinari*)

CXXII SANTI - Arte Bizantina (a. 1148 circa) - Mosaico *(Fot. Alinari)*

*Duomo di Cefalù*

CXXIII SS. BASILIO E GIOVANNI CRISOSTOMO (Fot. Alinari)

ARTE BIZANTINA (a. 1140-1150) - Mosaico

*Cappella Palatina, Palermo*

CXXIV IL BATTESIMO - Arte Bizantina (a. 1140-1150) - Mosaico (*Fot. Alinari*)
*Cappella Palatina, Palermo*

CXXV LA RESURREZIONE DI LAZZARO - ARTE BIZANTINA (a. 1140-1150 - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*Cappella Palatina, Palermo*

CXXVI ABRAMO E GLI ANGELI - ARTE BIZANTINA (a. 1154-1156) - Mosaico (*Fot. Brogi*)

*Cappella Palatina, Palermo*

CXXVII — S. PIETRO E LA TABITA — *(Fot. Alinari)*

ARTE BIZANTINA (a. 1160 circa) - Mosaico

*Cappella Palatina, Palermo*

CXXVIII — LA DISPUTA E LA FUGA DI S. PAOLO — *(Fot. Alinari)*

ARTE BIZANTINA (a. 1160 circa) - Mosaico

*Cappella Palatina, Palermo*

CXXIX

GUGLIELMO II OFFRE IL TEMPIO ALLA VERGINE

ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182 - Mosaico

*Duomo di Monreale*

*(Fot. Alinari)*

CXXX

L'ASCENSIONE - ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182) - Mosaico
*Duomo di Monreale*

*(Fot. Alinari)*

CXXXI — IL TRADIMENTO DI GIUDA - ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*[illegible] di Monreale*

CXXXII LA MORTE DI CAINO - ARTE BIZANTINA (a. 1274-1282 - Mosaico *(Fot. Alinari)*

*Duomo di Monreale*

CXXXIII — LA GUARIGIONE DELL'IDROPICO — *(Fot. Alinari)*

ARTE BIZANTINA (a. 1174-1182) - Mosaico

*Duomo di Monreale*

CXXXIV LA PESCA MIRACOLOSA - ARTE BIZANTINA (Seconda metà del XII Sec.) - Mosaico (*Fot. Alinari*)

*S. Marco, Venezia*

CXXXV

GLI APOSTOLI - PARTICOLARE - ARTE BIZANTINA (Seconda metà del XII Sec.) - Mosaico

*Abbazia di Grottaferrata*

Fot. Moscioni.

CXXXVI

CRISTO E LA MADONNA IN GLORIA

(Fot. Alinari)

Arte Bizantinista Locale (a. 1145) - Mosaico

*S. Maria in Trastevere, Roma*

CXXXVII

UN PATRIARCA (FRAMMENTO)
ARTE BIZANTINISTA LOCALE (a. 1144) - Affresco
*S. Croce, Roma*

(Fot. [illegible])

CXXXVIII

UN PATRIARCA (Frammento)
Arte Bizantinista locale (a. 1144) - Affresco
*S. Croce, Roma*

CXXXIX — ADAMO IN PARADISO - ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (Seconda metà del XII Sec.) - Affresco — (Fot. M. P. I.)

*S. Pietro, Ferentillo*

CXL CREAZIONE DI ADAMO - ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (XII Sec.) - Affresco *(Fot. M. P. I.)*
*S. Pietro, Ferentillo*

CXLI

LA CROCIFISSIONE - ARTE BIZANTINISTA LOCALE a. 1200 circa - Affresco
*Duomo di Aquileja*

*(Fot. M. P. I.)*

CXLII — MADONNA IN GLORIA - ARTE BIZANTINISTA VENETA (a. 1200 circa) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*S. Giusto, Trieste*

CXLIII

UN EPISODIO DELLA VITA DELLA VERGINE
Arte Bizantinista Veneta (a. 1200 circa) - Mosaico
*S. Marco, Venezia*

(Fot. [illegible])

CXLIV IL VIAGGIO DELLA VERGINE A BETLEMME - ARTE BIZANTINISTA VENETA (a. 1200 circa) - Mosaico (*Fot. Alinari*)
*S. Marco, Venezia*

CXLV

LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA - ARTE BIZANTINISTA VENETA (a. 1200 circa) - Mosaico
*S. Marco, Venezia*

*Fot. Alinari.*

CXLVI IL GIUDIZIO UNIVERSALE - PARTICOLARE (Fot. Alinari)

ARTE BIZANTINISTA VENETA (Prima metà del XIII Sec.) - Mosaico

*Duomo di Torcello*

CXLVII — IL GIUDIZIO UNIVERSALE - PARTICOLARE - ARTE BIZANTINISTA VENETA (a. 1230-1240 - Mosaico — *(Fot. Brogi)*

*Battistero, Firenz*

CXLVIII

UN APOSTOLO - Frammento

Arte Bizantinista Veneta (a. 1218) - Mosaico

*Museo di S. Paolo, Roma*

*(Fot. Anderson)*

CXLIX  CRISTO - ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (Prima metà del XIII Sec.) (Fot. Brogi)
*Cattedrale di Sutri*

CL MADONNA - ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (Prima metà del XIII Sec.) *(Fot. Sansaini)*

*Collezione Stocklet, Bruxelles*

CLI IL CROCEFISSO - ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (Prima metà del XIII Sec.) *(Fot. M. P. I.)*

*Museo di Pisa*

CLII

CRISTO - PARTICOLARE

ARTE ROMANICA BIZANTINISTA (a. 1230-1250) - Affresco

*Cattedrale di Anagni*

*(Fot. Brogi)*

CLIII DEPOSIZIONE - ARTE NEO-ELLENISTICA - (a. 1164) - Affresco

*Convento di Nerez (Macedonia)*

CLIV

COMPIANTO SUL CRISTO MORTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1164) - Affresco

*Convento di Nerez (Macedonia)*

CLV UN SANTO - Arte neo-ellenistica (a. 1164) - Affresco

*Convento di Nerez (Macedonia)*

CLVI

S. SIMEONE E S. GIUSEPPE - PARTICOLARE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1164) - Affresco

*Convento di Nerez (Macedonia)*

CLVII APOSTOLI ED ANGELI - PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1195 circa) - Affresco
*S. Demetrio, Vladimir (Russia)*

CLVIII

ANGELO - Particolare del giudizio universale
Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa) - Affresco
*S. Demetrio, Vladimir (Russia)*

CLIX — LE SANTE - PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1195 circa) - Affresco
*S. Demetrio, Vladimir (Russia)*

CLX

APOSTOLO - Particolare del giudizio universale
Arte neo-ellenistica (a. 1195 circa) - Affresco
*S. Demetrio, Vladimir (Russia)*

CLXI

UN SANTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1236) - Affresco
*Convento di Milescevo (Serbia)*

CLXII ASSUNZIONE - Particolare - Arte neo-ellenistica (a. 1250) - Affresco
*Convento dei Sopociani (Serbia)*

CLXIII ASSUNZIONE - PARTICOLARE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250) - Affresco

*Convento di Sopociani (Serbia)*

CLXIV

CROCIFISSIONE - Particolare
Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa) - Affresco
*Convento di Sopociani (Serbia)*

CLXV

CROCIFISSIONE - Particolare
Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa) - Affresco
*Convento di Sopociani (Serbia)*

CLXVI

TRASFIGURAZIONE - Arte neo-ellenistica (a. 1259)
*Pitture murali nella chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXVII GESÙ FRA I DOTTORI - PARTICOLARE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1259)

*Pitture murali - Chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXVIII

PRESENTAZIONE AL TEMPIO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1259)

*Pitture murali - Chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXIX

S. NESTORE - Arte neo-ellenistica (a. 1259)

*Pitture murali - Chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXX RITRATTO DI COSTANTINO ASEN, ZAR DEI BULGARI

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1259)

*Pitture murali - Chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXXI

RITRATTO DI SEVASTOCRATOR KALOIAN E LA SUA MOGLIE DESSISLAVA

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1259)

*Pitture murali - Chiesa di Boiana (Bulgaria)*

CLXXII APOSTOLI - Arte neo-ellenistica (XII Sec.)
*Museo storico, Mosca*

CLXXIII MADONNA DI VLADIMIR - ARTE NEO-ELLENISTICA (XII Sec.)
*Cattedrale dell'Assunzione, Mosca*

CLXXIV ANGELO - Particolare della orante trovata a Jaroslavi
Arte neo-ellenistica (XII Sec.)
*Museo storico, Mosca*

CLXXV LA VERGINE DELL'ANNUNCIAZIONE - ARTE NEO-ELLENISTICA (XII-XIII Sec.)
*Cattedrale dell'Assunzione, Mosca*

CLXXVI L'ARCANGELO DELL'ANNUNCIAZIONE
ARTE NEO-ELLENISTICA (XII-XIII Sec.)
*Cattedrale dell'Assunzione, Mosca*

CLXXVII S. GIORGIO - ARTE NEO-ELLENISTICA (Seconda metà del XIII Sec.)
*Museo Storico, Mosca*

CLXXVIII — Giunta Pisano - IL CROCEFISSO - Particolare — *(Fot. Alinari)*

Arte neo-ellenistica (a. 1240 circa)

*SS. Ranieri e Leonardo, Pisa*

CLXXIX — GIUNTA PISANO - S. GIOVANNI - PARTICOLARE DEL CROCEFISSO — *(Fot. Alinari)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1240 circa)

*SS. Ranieri e Leonardo, Pisa*

CLXXX — CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE — *(Fot. M. P. I.)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 circa)

*Museo di Pisa*

CLXXXI CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE - PARTICOLARE (Fot. Alinari)
ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 circa
*Museo di Pisa*

CLXXXII CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE - PARTICOLARE - ARTE NEO-ELLENISTICA ((a. 1250 circa) (*Fot. Alinari*)

*Museo di Pisa*

CLXXXIII — CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE - PARTICOLARE — *(Fot. Alinari)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250 circa)

*Museo di Pisa*

CLXXXIV — CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE - a) Le Marie al Sepolcro - b) Cristo ad Emaus — *(Fot. Alinari)*

Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa)

*Museo di Pisa*

CLXXXV DEL CROCEFISSO CON SCENE DELLA PASSIONE *(Fot. Alinari)*

Particolare del Cristo sepolto - Arte neo-ellenistica (a. 1250)

*Museo di Pisa*

CLXXXVI — S. FRANCESCO - PARTICOLARE — *(Fot. Alinari)*

ARTE NEO-ELLENISTICA - (a. 1250-1260 circa)

*S. Francesco, Pisa*

CLXXXVII EPISODI DELLA VITA DI S. FRANCESCO - PARTICOLARE *(Fot. Alinari)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1260)

*S. Francesco, Pisa*

CLXXXVIII MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA (*Fot. M. P. I.*)

ARTE NEO-ELLENISTICA (Seconda metà del XIII Sec.)

*Museo di Pisa*

CLXXXIX MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA - PARTICOLARE DI SANTI (Fot. Alinari)

ARTE NEO-ELLENISTICA (Seconda metà del XIII Sec.)

*Museo di Pisa*

CXC MADONNA CON LE STORIE DI GIOACCHINO ED ANNA - PARTICOLARE DEL RITORNO DI GIOACCHINO (*Fot. Alinari*)

ARTE NEO-ELLENISTICA (Seconda metà del XIII Sec.)

*Museo di Pisa*

CXCI — EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA — *(Fot. Alinari)*

PARTICOLARE DELLA PALA DEL SANTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270)

*Accademia, Siena*

CXCII EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA - PARTICOLARE DELLA PALA DEL SANTO *(Fot. Alinari)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270)

*Accademia, Siena*

CXCIII — MIRACOLI DI MOSÈ - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*Atrio di S. Marco, Venezia*

CXCIV — UN PROFETA - Arte neo-ellenistica (a. 1250 circa) - Affresco — *(Fot. Sansaini)*

*Museo Laterano, Roma*

CXCV

UN EPISODIO DELLA STORIA DI S. CATERINA

(*Fot. Sansaini*)

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1250-1270) - Affresco

*Museo Laterano, Roma*

CXCVI UN EPISODIO DELLA STORIA DI S. CATERINA - Arte neo-ellenistica (a. 1250-1270) - Affresco *(Fot. Sansaini)*

*Museo Laterano, Roma*

CXCVII FRAMMENTI DELLA STORIA DI MOSÈ - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1272) - Affresco (Fot. M. P. I.)

Abbazia di Grottaferrata

CXCVIII ANGELI - Frammento - Arte neo-ellenistica (a. 1272) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)

*Abbazia di Grottaferrata*

CXCIX LA CREAZIONE DI EVA - ARTE GOTICA (a. 1270-1280) - Mosaico (*Fot. Brogi*)
*Battistero di Firenze*

CC

ADAMO ED EVA AL LAVORO - ARTE GOTICA (a. 1270-1280) - Mosaico
*Battistero di Firenze*

*(Fot. Brogi)*

CCI — EPISODI DELLA STORIA DI S. GIOVANNI BATTISTA - ARTE GOTICA (a. 1270-1280) - Mosaico — (Fot. Brogi)

Battistero di Firenze

CCII EPISODI DELLA STORIA DI S. GIUSEPPE - ARTE GOTICA (a. 1270-1280) - Mosaico (*Fot. Brogi*)

*Battistero di Firenze*

CCIII IL BATTESIMO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 circa) - Affresco

*Battistero di Parma*

CCIV — IL PROFETA AMOS - Arte neo-ellenistica (a. 1260 circa) - Affresco

*Battistero di Parma*

CCV L'APOSTOLO JACOPO - Arte neo-ellenistica (a. 1260) - Affresco
*Battistero di Parma*

CCVI

LA NASCITA DELLA VERGINE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1260 circa) - Affresco
*Battistero di Parma*

CCVII ANGELO - Particolare - Arte neo-ellenistica (a. 1260 circa) - Affresco
*Battistero di Parma*

CCVIII

**ADAMO ED EVA** - **Arte neo-ellenistica (a. 1270 circa) - Affresco** (*Fot. M. P. I.*)

*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCIX ADAMO ED EVA CACCIATI DAL PARADISO TERRESTRE *(Fot. M. P. I.)*

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270) - Affresco

*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCX IL SACRIFICIO DI ABRAMO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)
*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCXI

LA CACCIA DI ESAÙ - ARTE NEO-ELLENISTICA (A. 1270 circa - Affresco
*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

*(Fot. M. P. I.)*

CCXII LA CROCIFISSIONE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)

*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCXIII

LE TRE MARIE AL SEPOLCRO

(*Fot. M. P. I.*)

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 circa) - Affresco

*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCXIV ANGELO - Particolare - Arte neo-ellenistica (a. 1270 circa) - Affresco (*Fot. M. P. I.*)
*S. Maria in Vescovio (Sabina)*

CCXV

CRISTO - Particolare del giudizio universale
Arte neo-ellenistica (a. 1270 circa) - Affresco
*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCXVI

APOSTOLI - Particolare del giudizio universale - Arte neo-ellenistica (a. 1270) - Affresco
*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

*(Fot. M. P. I.)*

CCXVII

TESTA DI APOSTOLO - Particolare del giudizio universale
Arte neo-ellenistica (a. 1270 circa) - Affresco
*S. Maria in Vescovia*

*(Fot. M. P. I.)*

CCXVIII — ANGELI - PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 circa) - Affresco — *(Fot. M. P. I.)*

*S. Maria in Vescovia (Sabina)*

CCXIX CHERUBINO - PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270 circa) - Affresco (Fot. M. P. I.)

*S. Maria in Vescovia, Cattedrale della Sabina*

CCXX — LA COSTRUZIONE DELL'ARCA DI NOÈ - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280) - Affresco — *(Fot. Alinari)*

*Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi*

CCXXI

(Fot. Alinari)

IL SACRIFICIO DI ABRAMO

Arte neo-ellenistica (a. 1270-1280) - Affresco

*Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi*

CCXXII IL TRADIMENTO DI GIUDA (*Fot. Alinari*)

ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1270-1280) - Affresco

*Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi*

CCXXIII

ISACCO RESPINGE ESAÙ

(Fot. Alinari)

Arte neo-ellenistica (a. 1270 1280) - Affresco

*Chiesa superiore di S. Francesco, Assisi*

CCXXIV PROFETA - Arte neo-ellenistica (a. 1290 circa) - Affresco *(Fot. Alinari)*
*S. Maria Maggiore, Roma*

CCXXV — Pietro Cavallini - L'ADORAZIONE DEI MAGI - Arte Italiana (a. 1291) - Mosaico — (Fot. Anderson)

S. Maria in Trastevere, Roma

CCXXVI — JACOPO TORRITI - L'ANNUNCIAZIONE - ARTE ITALIANA (a. 1290-1300) - Mosaico — *(Fot. Alinari)*

*S. Maria Maggiore, Roma*

CCXXVII  Pietro Cavallini - CHERUBINO - Particolare del giudizio universale - Arte Italiana (a. 1293 circa) - Affresco  *(Fot. Alinari)*

*S. Cecilia, Roma*

CCXXVIII — PIETRO CAVALLINI - APOSTOLI - PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE - ARTE ITALIANA (a. 1293 circa) - Affresco — *(Fot. Alinari)*

*S. Cecilia, Roma*

CCXXIX — Pietro Cavallini - APOSTOLO - Particolare del giudizio universale (*Fot. Alinari*)

Arte Italiana (a. 1293 circa) - Affresco

*S. Cecilia, Roma*

CCXXX Duccio di Buoninsegna - LE TRE MARIE AL SEPOLCRO - Arte Italiana (*Fot. Alinari*)

*Opera del Duomo, Siena*

CCXXXI TEODORO METOCHITA DONA LA CHIESA A GESÙ *(Fot. Sabah et Joailler)*

ARTE NEO ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

CCXXXII — I MIRACOLI DI CRISTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico — *(Fot. Sabah et Joailler)*

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

CCXXXIII

I MIRACOLI DI CRISTO - Arte neo-ellenistica (a. 1310 circa) - Mosaico

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

*(Fot. Sabah et Joailler)*

CCXXXIV MARIA TORNA ALLA CASA DI S. GIUSEPPE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico (*Fot. Sabah et Joailler*)
*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

CCXXXV — LA GUARIGIONE DEL PARALITICO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico — *(Fot. Sabah et Joailler)*

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

CCXXXVI — LO SPOSALIZIO DI MARIA E GIUSEPPE - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico — *(Fot. Sabah et Joailler)*

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

CCXXXVII

LE NOZZE DI CANA

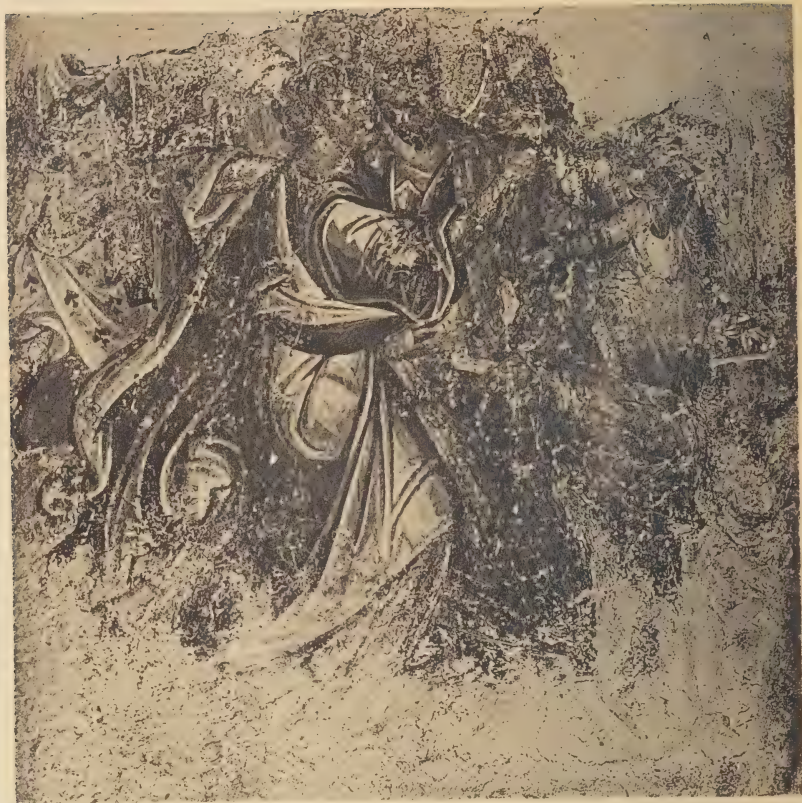
ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1310 circa) - Mosaico

*Chiesa Chora (Kahrie-Djami), Costantinopoli*

*(Fot. Sabah et Joailler)*

CCXXXVIII

CRISTO DERISO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1317) - Affresco
*Chiesa di Staro-Nagoricino, Serbia*

CCXXXIX S. GREGORIO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1317) - Affresco
*Chiesa di Staro-Nagoricino, Serbia*

CCXL IL TRADIMENTO DI GIUDA (Fot. École des Éautes Études)

ARTE NEO-ELLENISTICA (Prima metà del XIV Sec.)

*Pitture murali - Chiesa Metropoli a Mistra (Morea)*

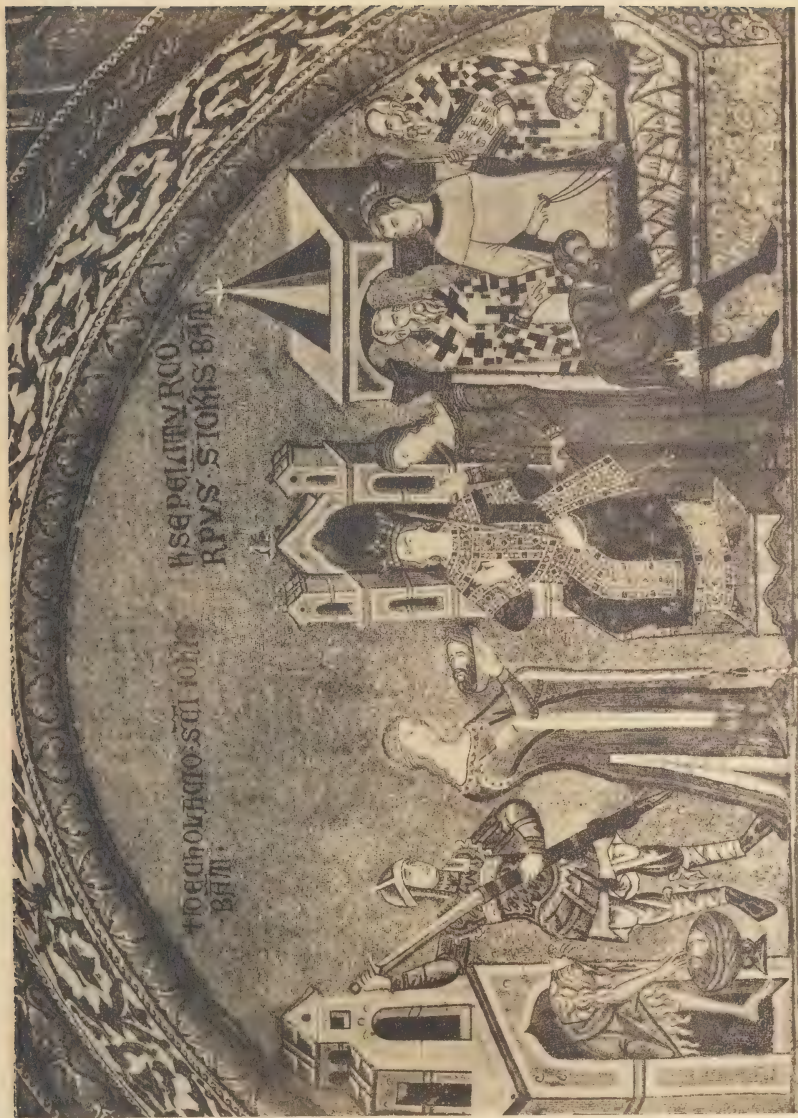
CCXLI — SEI FESTE - ARTE NEO-ELLENISTICA (XIV Sec.) - Mosaico portatile — *(Fot. Alinari)*

*Museo di S. Maria del Fiore, Firenze*

CCXLII

BATTESIMO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1342) - Mosaico
*Battistero di S. Marco, Venezia*

*(Fot. Alinari)*

CCXLIII

LA MORTE DI S. GIOVANNI - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1342) - Mosaico
*Battistero di S. Marco, Venezia*

CCXLIV

**LA STRAGE DEGLI INNOCENTI E IL PIANTO DI RACHELE**

ARTE NEO-ELLENISTICA (Metà del XIV Sec.) - Affresco

*Convento di Marcov (Serbia)*

CCXLV L'ADORAZIONE DEI RE MAGI - ARTE NEO-ELLENISTICA (Metà del XIV Sec.) - Affresco

(Convento di Marcov (Serbia))

CCXLVI PORTA D'ALTARE - ARTE NEO-ELLENISTICA (Prima metà del XIV Sec.)
*Dalla Macedonia, Collezione W. de Grueneisen, Parigi*

CCXLVII

LA DIVINA LITURGIA - ARTE NEO-ELLENISTICA a. 1350 circa

*Pittura murale - Chiesa di Peribleptos a Mistrà (Morea)*

CCXLVIII

LA DIVINA LITURGIA - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1360 circa)
*Pittura murale - Chiesa di Periblepta a Mistra (Morea)*

CCXLIX

CRISTO RISORTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 136[illegible] circa) - Affresco
*Chiesa di Volotovo a Novgorod (Russia)*

CCL LEGGENDA DELLA VENUTA DI CRISTO COME MENDICANTE AL FESTINO DI UN IGUMENO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1360) - Affresco
*Chiesa di Volotovo a Novgorod (Russia)*

CCLI

TEOFANO IL GRECO - UN SANTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1379)
*Cattedrale della Trasfigurazione, Novgorod (Russia)*

CCLII TEOFANO IL GRECO - UN SANTO - ARTE NEO-ELLENISTICA (a. 1379)
*Cattedrale della Trasfigurazione, Novgorod (Russia)*

CCLIII TEOFANO IL GRECO - L'ASSUNZIONE - ARTE NEO ELLENISTICA (a. 1380 circa)

*Cattedrale dell'Annunciazione, Mosca*

CCLIV Teofano il Greco - MADONNA DEL DON - Arte neo-ellenistica (a. 1380 circa)
*Cattedrale dell' Annunciazione, Mosca*

CCLV L'INCREDULITÀ DI S. TOMMASO - ARTE RUSSA (XIV Sec.

*Museo di Novgorod (Russia)*

CCLVI Andrea Rublev - ANGELO DELLA SS. TRINITÀ - Arte Russa (a. 1420 circa)

*Convento della SS. Trinità e di S. Sergio (Russia)*